CARL MARIA VON WEBERS KÜNSTLERISCHE PERSÖNLICHKEIT

AUS SEINEN SCHRIFTEN

*

INAUGURAL-DISSERTATION

zur Erlangung der Doktorwürde
der philologisch-historischen Abteilung
der hohen philosophischen Fakultät
der Universität Basel vorgelegt

von

ERNST REITER
aus Basel

1926

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41548825_0091

CARL MARIA VON WEBERS KÜNSTLERISCHE PERSÖNLICHKEIT

AUS
SEINEN SCHRIFTEN

*

INAUGURAL-DISSERTATION

zur Erlangung der Doktorwürde
der philologisch-historischen Abteilung
der hohen philosophischen Fakultät
der Universität Basel vorgelegt

von

ERNST REITER
aus Basel

1926

Genehmigt von der philologisch-historischen Abteilung der philosophischen Fakultät auf Antrag der Herren Prof. Dr. K. Nef und Prof. Dr. K. Joël.

Basel, den 16. Juni 1924

P. VON DER MÜHLL
d. Z. Dekan

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Die Arbeit erscheint gleichzeitig im Verlag von Fr. Kistner & C. F. W. Siegel in Leipzig

INHALT.

Seite

Vorwort VI
Erster Hauptabschnitt: Künstler 1
1. Sprache, Gefühl und Wollen 2
2. Roman 5
3. Liebe und Freundschaft 7
4. E. T. A. Hoffmann 9
5. Kampf der Wirklichkeiten 12
6. Ethik 19
Zweiter Hauptabschnitt: Publikum 21
1. Masse 21
2. Freikugeln 23
3. Autoritäten 26
4. Musiktheorie und Kunsthistorie 28
5. „Volk“ 32
6. Bildung 34
Dritter Hauptabschnitt: Einheit 36
1. Selbstbewußtsein und Eigenart 37
2. Volkston und Realismus 38
3. Oper und Humanität 45
4. Musik 50
5. Deutsch und Welsch 52
6. Widerspruch und Lösung 58
Vierter Hauptabschnitt: „Freischütz“ 61
1. Magische Kreise 61
2. Symbol 64
„Euryanthe“ und „Oberon“ 65
Schlußbetrachtung 72
Anmerkungen 75

VORWORT.

Die vorliegende Arbeit ist entstanden aus dem Wunsche, die in Webers Schriften[1]) niedergelegten Ansichten über die Musik und die Oper zusammenzufassen und in eine einigermaßen einheitliche Form zu bringen. Zwar findet sich schon in dem Buche „Die Philosophie der Musik" von Paul Moos[2]) eine kurze, zu Nachschlagzwecken geeignete Zusammenstellung der hauptsächlichen Gedanken Webers. Doch vermißt man leider das überaus wichtige Herausstellen des Zusammenhangs mit seinem Leben. Anderseits sind Georg Kaisers „Beiträge zu einer Charakteristik Carl Maria von Webers als Musikschriftsteller" [3]) mehr auf die Art der Schriften und den Zweck ihres Erscheinens eingestellt und gehen auf den eigentlichen Inhalt wenig ein.

Unsere Aufgabe war demgemäß eine viel tiefergreifende; sie bestand darin, nachzuzeichnen, wie sich die Ansichten Webers aus seinem Leben heraus entwickelten. Gedanken, die sich aus der Betrachtung von Lebensschicksal und Werken ergaben, stellten sich irgendwie auch in der Betrachtung seiner Schriften wieder ein, und Zitate aus diesen sind es, die nun, der Aufgabe gemäß, den Hauptanteil an einem Porträt von Webers musikalischer und künstlerischer Persönlichkeit haben sollen.

Die Frage der Anordnung, des Aufbaus von Webers Ansichten, löste sich in dem Augenblick, als die in Weber wirksamen Kräfte als Grundlage angenommen und auf ihren Zusammenhang hin und ihre Entwicklung im Laufe des Lebens untersucht wurden. Sie bedingen den eigentlichen Gang dieser Betrachtungen. Der Biographie Webers, von seinem Sohn verfaßt,[4]) verdanken wir die hauptsächlichen Erkenntnisse in dieser Hinsicht. Ebensosehr waren uns Webers Briefe[5]) wichtig.

Dadurch, daß diese Arbeit in erster Linie von den Schriften handeln sollte, waren einer Charakteristik Webers allerdings gewisse Grenzen gesetzt; doch glauben wir, vielleicht gerade dadurch veranlaßt, auf eine fundamentale Tatsache aufmerksam geworden zu sein, deren Fruchtbarmachung uns während dieser ganzen Untersuchung beschäftigen wird. Man hat nämlich Webers literarische Tätigkeit insofern mißverstanden, als man sie für einen ihm ebenso geläufigen und natürlichen Wesensausdruck hielt wie sein Musizieren. Daß dem nicht so

war, und in welcher Weise dieser Unterschied nicht nur für die Erkenntnis von Webers Wesen selbst, sondern auch für seine Opernideen und für die Erkenntnis seiner Zeit überhaupt wichtig ist, hoffen wir im Verlaufe dieser Arbeit anzudeuten.

Noch sei beigefügt: Eine ausführliche Behandlung der Beziehungen Webers zur Romantik und zu den Romantikern — die manche vermissen mögen — schien uns aus den gewonnenen Erkenntnissen heraus an dieser Stelle zu weitführend. Für uns galt es vorläufig nur, das Wesen Webers ins Licht zu setzen; und gerade durch diese bewußte Beschränkung auf den Menschen und seine gestaltenden und spiegelnden Kräfte hoffen wir vielleicht doch einen kleinen Beitrag geleistet zu haben zur Erhellung des Zeitgeistes.

Die Untersuchung beginnen wir mit Webers 22. Lebensjahr; nicht nur aus dem Grunde, daß seine eigentliche schriftstellerische Tätigkeit etwa dann beginnt, sondern weil uns die Zeit in Stuttgart dadurch charakteristisch erscheint, daß Webers Musikantennatur sich innerlich verändert und erweitert hat. Zwar ist uns schon eine frühere Periode bekannt, da sich Weber neben seiner musikalischen Betätigung und reger geistiger Anteilnahme an allem auch mit zeichnerisch-technischen Arbeiten abgab; doch scheint uns dies eher eine Äußerung vielseitig begabter und tätigkeitsfroher Jugend zu sein, als das Zeichen eines bestimmten und für sein Schicksal entscheidenden Müssens.

Die Kenntnis der äußeren Lebensschicksale Webers glaubten wir voraussetzen zu dürfen. Wir verweisen auf die anregende Weberbiographie von Julius Kapp,[6]) welche in lebendiger Weise darüber orientiert.

„Kunst lebt nur im Leben,
Leben nur in der Kunst“

C. M. v. Weber
Tonkünstlers Leben

ERSTER HAUPTABSCHNITT:

KÜNSTLER.

Carl Maria von Webers Stuttgarter Aufenthalt (1807—1810), in der Stellung eines geheimen Sekretärs des Herzogs Louis von Württemberg, hat in seiner Geistesgeschichte gewisse Bedeutung, da sich in dieser Zeit sein Gesichtskreis entscheidend erweiterte. Bisher hatte er, wenn ihn auch junge Adlige stets zu sich gerechnet und in ihre Kreise und Vergnügungen gezogen hatten, doch meist nur im Verkehr mit Musikern und Schauspielern gestanden, und sein Denken und Trachten war vom Musikalisch-Fachmäßigen bestimmt gewesen. Nun aber zwang ihn seine Stellung bei Hofe, den Charakter eines fahrenden Musikanten aufzugeben und den Boden der höfischen Gesellschaft zu betreten, die zwar von den Fluten der französischen Revolution noch verschont, doch schon alle Merkmale eines nahe bevorstehenden Untergangs zeigte.

Forscht man den Gründen eines in dieser Zeit nun plötzlich auftauchenden starken Bildungsbedürfnisses nach, so mögen sie zum Teil darin liegen, daß Weber nun als Mann von Welt sich verpflichtet fühlte, mit Leichtigkeit und Gewandtheit über alle Erscheinungen des gesellschaftlichen Lebens hinwegzukommen. Auch mag seine Tätigkeit als Sekretär ihn besonders darauf hingewiesen haben, daß Beweglichkeit im Sprechen und Schreiben die Vorbedingung seines neuen Standes sei. In der neuen Umgebung jedoch die Männer zu finden, welche ihm in Bildungsangelegenheiten hätten Vorbild sein können, schien unmöglich, denn Oberflächlichkeit, Hohlheit und Genußsucht beherrschten das höfische Leben völlig. Der offenkundige moralische Verfall, in den sich Weber durch seine neuen Lebensbedingungen hineingezogen fühlte, machte die Welt des Hofes zu einer Scheinwelt ohne Recht auf Bestand und lehrte nun Weber die Kreise der mehr bürgerlichen, aber feingeistigen Männer schätzen, welche die beim Adel in Verfall geratenen geistigen Voraussetzungen der guten Gesellschaft um dieser selbst willen pflegten.

Ihr Umgang erweckte Webers Staunen und Ehrgeiz; seinen Geist ihnen anzupassen, wird nun Webers Arbeit. Unter der Anleitung wohlgesinnter Freunde beschäftigte er sich mit Lektüre, philosophischen Studien und Übungen zur Vervollkommnung des schriftlichen Stils. Gleichzeitig entwickelt sich ein reger Verkehr mit Malern und Bildhauern. Persönlichkeiten wie J. G. v. Müller

(der Hauptmeister des malerischen Kupferstichs zu seiner Zeit) oder J.H.Dannecker waren von entscheidendem Einfluß. Unter ihrer Obhut erweiterte er nicht nur seine Kunstkenntnisse, sondern es entwickelte sich unter ihnen überhaupt seine Fähigkeit zu sehen, vom Gesehenen berührt zu werden. Diese Ausweitung seines Gesichtskreises gestattete Weber, von sich als „denkendem Künstler" zu sprechen. Ihr Einfluß auf seine Kunst und seine Ansichten über sie werden uns nunmehr beschäftigen.

1. SPRACHE, GEFÜHL UND WOLLEN.

„Du mußt hinaus, fort ins Weite!" beginnt in derselben Zeit (1809) der Entwurf seines Romans. Diesen Anfang dürfen wir vielleicht als einen Fingerzeig zur Erschließung von Webers Wesen betrachten. Er ist bezeichnend dafür, daß nun reisen, Eindrücke sammeln von Mensch und Natur zum bewußten Wunsche wird, und dies nicht allein; auch zum Quellpunkt von Webers innerer Lebendigkeit. Und so war gerade die Schweizerreise im Jahre 1811 nicht nur eine Kunst- und Organisationsreise im Dienste des „Harmonischen Vereins".[7]) Denn neben dem Besuch des schweizerischen Musikfestes in Schaffhausen und Besuchen bei H. G. Nägeli und H. Zschokke[8]) lockte vor allem eine Wallfahrt in das Land, welches neben seiner Anziehungskraft auf dichterische Geister auch für Maler von besonderer Bedeutung geworden war.[9]) Eine „Naturkneipreise" nennt sie Weber zwar mit treffendem Witzwort, doch die Erwartung, in Tagebuch oder Reiseberichten nun poetisch gehobene Naturschilderungen zu finden,[10]) wird getäuscht. Ganz einfach beschreibt er: „Den „vorderen (Grindelwald) Gletscher gesehen, den hinteren Gletscher bestiegen, „unbeschreiblich das schöne Blau, unter den Füßen wie Glasfluß, in die Wöl„bung gegangen, ganz himmelblaue Blümchen in der Nähe am Gletscher ge„pflückt."[11])

Man kann nicht sagen, daß Weber vom Gesehenen nicht bewegt wurde. Tief ergreift ihn das unbeschreiblich schöne Blau des Gletschereises, und bezeichnend ist, wie er unsachlich, ohne sich nur um den Namen zu kümmern, vom Erlebnis mit einer kleinen blauen Blume berichtet, indem er seine Freude in dem Wörtchen „ganz" rein gefühlsmäßig und schlagend einfängt.

Überraschen mag uns darauf die Tagebuchnotiz über den Sonnenaufgang auf dem Rigi. „Um 1/2 6 erschien die Sonne in ihrem Glanze, nachdem sie „zuvor die Spitzen der Gletscher vergoldet hatte, und reichlich war ich für meine „Mühe belohnt. Beschreiben muß man so etwas nicht. — Von da gingen „wir . . . . ."[12]) oder die Briefstellen an Gottfried Weber: „Gegenden soll „ich Dir beschreiben???? das fehlte mir noch, um vollends rein toll zu „werden. Nein, ich fühle in Gottes freier Natur, aber davon reden mag ich „nicht . . . . ."[13]) Wir erinnern uns, daß Weber in Stuttgart Sprach- und Stil-

studien trieb. Nun kann es fast verwunderlich scheinen, daß ihn eine Beschreibung „rein toll" machen würde. Nicht daß dieses Gefühl der Unfähigkeit nur für dieses eine Mal Geltung hätte! Schon 1803 schrieb er an seinen Jugendfreund Ignaz Susann: „Es trieb mich bis jetzt immer in einem Kreise von un-„beschreiblichen Empfindungen herum, die mir unmöglich Gelassenheit genug „übrig ließen, Dir, liebster Bruder, zu schreiben."[14])

Stets sind die Erlebnisse stärker als der Wille, sie niederzuschreiben. Die rasch drängenden Begebenheiten schrauben die Gedanken des Schreibers gleichsam in einen Zwang, der die abwartende Ruhe, in der sich das Wort einstellt, welches das Erlebnis in sich begreift und umschließt, verscheucht und Weber zu Bewegung und Tätigkeit treibt.

Und wenn es Weber einmal glückt, von seiner Reise eine richtige Erzählung zu Papier zu bringen, wie in einem Brief von Bern aus an Gottfried Weber, so muß er folgende Nachschrift beifügen: „Da habe ich eben mein Geschreibsel „wieder durchgelesen, und da stieß mir eine kuriose Idee auf: wenn nämlich „der Himmel es so fügen wollte, daß wir berühmte Leute würden, nach deren „Briefen man hascht nach ihrem Tode — höre, das wäre ein verfluchter „Streich, wenn z. B. so ein Brief wie dieser, gedruckt würde. ———!!"[15])

Aus all diesen Briefstellen spricht die tiefe, aufwühlende Erregbarkeit Webers; das Bewußtsein, mit Gedanken und Sprache die Wirklichkeit des Erlebten, sei es eines Gefühls oder eines Dings der Außenwelt, das Gefühle weckt, nicht wiedergeben, nicht aus sich herausstellen zu können, steigert sich zum deutlichen Verbote, den sprachlichen Ausdruck im Zwang zu erringen, wenn er sich nicht von selbst einstellt. Bezeichnend ist, wie nach langer schriftstellerischer Anstrengung seine Stimmung stets (wie oben in der Nachschrift) in zersetzende Selbstironie umschlägt.

Und doch fand er auf der selben Reise Anlaß zu dem Gedichte und der Komposition „Künstlers Liebeswerben". Er bemerkt dazu folgendes ins Tagebuch: „Der Dichtungsteufel war in mich gefahren; er stak mir zwischen den „Rippen; ich mochte wollen oder nicht, ich mußte Verse machen."[16]) Es ist nicht anzunehmen, daß Weber, nunmehr gewohnt, als „denkender Künstler" sich Rechenschaft zu geben über sich und seine Kunsttriebe, den Widerspruch übersehen hat, der darin lag, daß sein sprachliches Vermögen in den einfachsten Prosaberichten oft zu versagen drohte, während er dann plötzlich wieder unwiderstehlich den Drang in sich fühlte, poetische Gebilde zu formen. Vielmehr müssen wir Erscheinungen wie diese, daß die Auslösung eines empfangenen starken Eindrucks nicht der Willkür seiner Person unterstand, als Ausgangspunkt nehmen für die Vorstellung, die sich Weber vom Wesen des Künstlers und damit auch der Kunst machte. Lassen wir für den Augenblick noch die Schwierigkeit beiseite, daß es sich im vorliegenden Fall offenbar um ein mit musikalischer Komposition verknüpftes Dichten handelt; — Weber spricht

zudem ja selber vom „Dichtungsteufel", der ihn zur Komposition zwinge. Das Wesentliche für Weber ist: Er erkannte das unwiderstehliche, gewaltsame Auftreten des Kunsttriebes. Von da aus war es nur ein Schritt zur Annahme, daß der Künstler als solcher gewissen Sonderbedingungen unterworfen ist, ja, daß sie geradezu das Wesen des Künstlers ausmachen, das ihn von den Mitmenschen unterscheidet. Er arbeitet nicht wie ein Kaufmann, willkürlich, und kann sich zu jedem Geschäft eine bestimmte Zeit nehmen, wenigstens Weber nicht.[17]) Und an Rochlitz schreibt er 1814: „Der Trieb zum Arbeiten, zu schaffenden „Leistungen ist so hohen Ursprunges wie die Liebe und läßt sich ebensowenig „erzwingen."

Aber dadurch, daß er das Versagen seines sprachlichen Wollens gegenüber der Macht der Eindrücke und Gefühle bemerkte, mußte er einerseits bestärkt werden in der ihm eingeborenen Schätzung des Gefühlsmäßigen; denn nur aus ihm schien der Schaffensdrang zu entspringen; andererseits wurden ihm Sprache (und damit das Verstandesmäßige) fragwürdig, ja, er gewöhnte sich, sie mit einem gewissen Mißtrauen anzusehen, das noch viel deutlicher hervortrat, wenn er bedachte, daß ihm dann plötzlich unerklärlicherweise „der Dichtungsteufel zwischen den Rippen steckte" und er Verse machen mußte, ob er wollte oder nicht. Darüber nachdenkend fühlt er in sich einem unheimlichen Zwiespalt; er ist von dämonischen Mächten besessen, die zu bestimmten Stunden einen Teil seines bewußten Ichs an sich reißen und beherrschen.

Er wundert sich über dieses unwillkürliche Dichten und sträubt sich mit einer eigentümlichen Schamhaftigkeit oder mit Spott gegen das Versemachen wie auch gegen das Sprechen von Gefühlen.[18]) Doch führt es ihn auch um so sicherer zur Erkenntnis, daß überhaupt sein ganzes Wesen eigentlich unter einem höheren Zwang steht. „Das, wozu sich alle Kräfte vereint hinneigen „— nennt es Talent, Beruf, Genius, wie ihr wollt —, umfängt mit einem magi„schen Kreise dein Anschauungsvermögen. Deinem körperlichen Auge nicht „allein ist ein Gesichtskreis vorgeschrieben, auch deinem geistigen. Beide „kannst du freilich durch Wechsel deines Standpunktes verändern; wohl dir, „wenn du vorwärtsgehend sie erweiterst! Aber heraus kannst du nicht. Ja! „nicht genug; auch eine, nur dir eigene Farbengebung erhalten alle Gegen„stände, die sie sich unwillkürlich dem Grundtone deines Lebens und Ge„fühles abborgen; und da ich denn einmal vom Tone spreche, so will ich auch „gar nicht leugnen, daß alles sich bei mir zu musikalischer Form bequemen „muß."[19])

Als wundersame Naturanlage erkennt er das eigentliche Wesen seines geistigen Auges: „das in Musikausgestaltenmüssen seiner Eindrücke". Mochte er sich in Stuttgart noch so sehr um Bildung, um die Erweiterung seines Gesichtskreises bemüht haben; mit derselben Notwendigkeit der Natur, mit der das Auge die Welt auffaßte, mußte sich sein Inneres, sein Gefühl in Tönen

wieder bilden und gestalten. Das war sein eigentlicher Grundtrieb, dem er gehorchen muß, und dem zu gehorchen ihn glücklicher macht, wie wenn er sich mit Worten herumschlägt, von denen er fühlt, daß sie ihn auf Abwege führen.

Sein gelegentliches Versemachen schien ihm, daran gemessen, Spottes würdig, sein Bemühen um Gedanke und Sprache eine willkürliche, äußerliche Angelegenheit; denn selbst durch seine Sätze hindurch hört er die Musik, zu der es ihn drängt. Schwer und unbeweglich sind sie, wie davon durchtränkt; 1817 schreibt er darüber: „Mein Stil kommt mir bunt und, weil er seinen „Gegenstand erschöpfen möchte, etwas preziös und bombastisch vor. Doch „kann ich mich nicht von ihm trennen, so sehr ich eines Goethe, Schlegel, „Tieck Klarheit ehre und innig liebe. Es mag vielleicht just das Musikalische „in mir sein. Die vielen bezeichnenden Beiwörter sind fast das, was das Instru„mentieren einer musikalischen Idee ist, von der ich mir bewußt bin, sie ganz „so wirkungsvoll, als ich sie mir denke, wiedergeben zu können, was mir „aber beinahe nie von den Ideen gelingt, die ich durch die Sprache einem „zweiten verdeutlichen möchte.“[20])

2. ROMAN.

Zum Ausdruck ahnender Bewegtheit des Gefühls diente Weber das Wort nur als Träger, als unzureichendes Hilfsmittel. Er fühlte in sich die Kraft, durch die Musik, trotz ihrem scheinbar unbestimmteren Ausdruck, das umfassender auszusprechen, was in Worten nur mit Mühe gelang. Bemerkenswert ist die Tatsache, daß er trotzdem das Bedürfnis gefühlt hat, über die wunderbaren Erfahrungen seines Lebens und Gefühls zu schreiben, sie in einem Roman niederzulegen.[21])

Wir haben schon versucht, einen universellen Zug Webers, der ihn die Schranken des Berufsmusikanten sprengen ließ und ihn auf den Standpunkt des Bildungsmenschen stellte, aus dem Verkehr mit den verschiedenen Ständen und Gesellschaftsschichten deutlich zu machen. Immerhin, so wenig die Erlebnisse in Stuttgart als Ursache anzusehen sind — sie bedeuten vielmehr lediglich den Offenbarungspunkt einer Konstellation —, so wenig sind sie nur als rein persönliche, alles erklärende Angelegenheit Webers zu verstehen. Dieser universelle Zug lag in der Zeit selbst und trat auf im Gefolge des Wunsches nach allgemeiner Bildung. Man hatte gelernt, seine Seele als wunderbares Wesen zu betrachten und zu beobachten und vom Wachsen und Reifen seines Ich Rechenschaft abzulegen. Hand in Hand mit der erhöhten Aufmerksamkeit auf Kunsttriebe und Bekümmerung um Selbstgestaltung zeitigte die viel lebendigere und weitere Bedeutung des Begriffs der Bildung neben Tagebüchern auch jene dichterischen Formen der Selbstbiographie, die, nach dem Vorbild von Goethes

Wilhelm Meister, in der Erzählung eines fremden Lebens die Entwicklung und die Erfahrungen des eigenen, als dem Typus einer besonderen Menschenart, darstellten.

So ist auch Webers Roman zu verstehen; nicht eigentlich aus Dichtertrieb entsprungen, sondern aus dem vielleicht dem Deutschen eigentümlichen Bedürfnis nach Klarheit und Klärung, nach dem Festhalten des Wirklichen und Erlebten. Er ist, in diesem Sinne, als poetisch gehobenes Tagebuch und Seelenspiegel, vor allem eine Auseinandersetzung der geistigen Persönlichkeit mit dem, wo sie sich am tiefsten Mensch fühlt, das sie als ihren magischen Kreis, ihr eigentliches und besonderes Reich kennt. War bei Goethe „die Wirkung der äußeren, zumal gesellschaftlichen Welt auf einen allseitig bildungsfähigen Menschen“[22]) dargestellt, so sollte Webers Roman „des Künstlers Leben, Wirken und Fühlen schildern“. „Tonkünstlers Leben“ nannte er ihn.

Aber er möchte ihn schreiben — und das ist bezeichnend —, nicht wie der Poet sich das Leben denkt, der draußen steht und es sich, kraft seines Genius, nach seiner Subjektivität gefärbt erschafft, sondern wie der Künstler es im Schweiß seines Angesichts durchwallt, die süßen und bitteren Erfahrungen mit seinem Herzblut bezahlend, ein Roman vom Künstler handelnd und vom Künstler geschrieben[23]). Objektivität, der Wunsch, die Wirklichkeit des Erlebten wiederzugeben, war der leitende Gedanke und das Problem; darin glaubte er sich im Gegensatz zu den meisten romantischen Dichtern. Ihn lockte keine poetische Lust am Fabulieren, denn ein Unerklärliches bog sie ab, wendete sie nach innen, und es blieb nur der Drang, Herr zu werden über die Schwierigkeiten, die das Leben in den Weg stellte, indem es „das Wesen des Künstlers von einem Chaos von wogenden ängstigenden Gefühlen so oft beherrscht sein läßt.“[24]) So entstanden schließlich an der Stelle der geplanten Handlung kürzere oder längere Fragmente, in welchen Reflexionen und scharf charakterisierende, schlagwortartig übertreibende Darstellung der einzelnen Situationen, auf der Grundlage deutlich geschauter und stark empfundener Wirklichkeit, den größten Raum einnehmen.

Die Arbeit am Roman erstreckte sich über die Zeitspanne von 1809—1820; daß sie für Weber nur bedingt, nur sekundär war, mag schließlich noch der Umstand beleuchten, daß das Erscheinen des „Freischütz“ (1821) ihr ein Ziel setzte. Besser als in „Tonkünstlers Leben“ sprach sich Webers Entwicklungsergebnis in diesem Werke aus. „Im Klange meiner Lieder findet ihr mich wieder“, dieser Satz in einem Briefe an seinen Freund Lichtenstein in Berlin hat auch die Bedeutung, daß, sobald einmal Webers Ureigenstes zum klingenden Leben erweckt war, ihn das Problematische seines Innern nicht mehr berührte. Der Roman wurde ihm gleichgültig, und er übergab ihn Friedrich Kind, dem Freischützdichter und Haupt des Dresdner Liederkreises, zu freier literarischer Verfügung. Er selber hatte sich vollendet und seine Bildung war abgeschlossen.

3. LIEBE UND FREUNDSCHAFT.

Die Schwierigkeit der Sprachformung, welche schon die Schweizerbriefe kennzeichnen, wiederholt sich bei der Arbeit am Roman. Weber schreibt an Rochlitz darüber: „Allein kann ich so etwas nicht arbeiten, ich muß einen „Freund haben, dessen Urteil mich berichtigt, dessen Beifall mich befeuert." Und wirklich stehen ihm Rochlitz, Tieck und andere mit gutem Rat bei; der exzentrische, kunstliebende, oft nur etwas verständnislose Herzog August von Gotha bietet sich sogar zu Webers Schreck an, lyrische Gedichte als Einlagen, wie die Zeit es liebte, zu verfassen.

Ihre Hilfe ist nicht nur äußerlich zu verstehen; daß Weber sie suchte, hat vielmehr seinen tiefen Grund in dem ebenfalls in der Zeit liegenden gesteigerten Bedürfnisse, aus Bündnissen geistige Kraft und Anregung zu schöpfen. So wie Friedrich Schlegel von sich selber sagte, er sei nun einmal eine unendlich gesellige und in der Freundschaft unersättliche Bestie, welche stets jemanden zum Symphilosophieren, zum Symfaulenzen, kurz zum Symexistieren brauchte,[25]) so befreite sich Webers Wesen auch eigentlich erst im vertrauten Kreise. Der Briefwechsel mit seinem Jugendfreund Ignaz Susann spiegelt hinreißend die Glut der Gemeinsamkeit, aus der die Liebe zur Kunst früh schon ihre Nahrung zog; und wie er sich Freunde zu erwerben wußte, wie sein Zauber die Herzen der Frauen gewann, wohin er immer kam, so erblühte auch nur in ihren Kreisen die schöpferische Tätigkeit. So erklärt sich der plötzliche „Dichtungsteufel" in der Schweiz. Die Begegnung mit einer schönen Frau löste die Spannungen seines Innern[26]), er dichtete und komponierte nicht nur für sie, sondern sie war ihm in einem gewissen Sinne auch nur Mittel, bedeutete Anlaß und Auslösung seiner Lieder zugleich. Das Reaktive seiner Musikalität zeigte sich aber vor allem in der Improvisation auf dem Klavier, welche Lichtenstein folgendermaßen charakterisierte: „Das Phantasieren in solcher Stimmung (Kreis vertrauter Freunde) unterschied sich sehr von allen ähnlichen Kunstleistungen selbst fertigerer Klavierspieler (wie Hummel und Kalkbrenner) ... Bei Weber war es, als ob er erst in diesem Augenblicke das Organ fände, seine innersten Empfindungen vertrauten Freunden zu enthüllen und ob sein ganzes Wesen damit beschäftigt wäre, sich ihnen verständlich zu machen."[27])

Weber war sich wohl bewußt, was er ihnen verdankte, und er schreibt einmal: „In Berlin, selbst in Wien würde ich gewiß das Doppelte arbeiten wie „hier, und zwar mit der größten Leichtigkeit, weil freudiger Trieb und Anregung „da nicht fehlen. Hier muß ich alle Lust rein aus mir saugen, und daß sie dann „selten erscheint, ist doch wohl natürlich." Das dritte Kapitel des Romans ist ganz eigentlich der Abhängigkeit des Kunstschaffens vom Freundeskreis gewidmet. Es bezieht sich nicht nur auf die Förderung, welche Weber Kapell-

meister Danzi[28]) in vielen Stücken verdankte, sondern symbolisiert eben die Fähigkeit, aus romantischen Bündnissen Anregung zu gewinnen. Auch der harmonische Verein, so sehr er auch nach außen hin eine rege Geschäftstätigkeit entfaltete und irgendwie als Vorläufer des heutigen Kunstbetriebs angesehen werden muß, gründete sich auf den begeisterten Zusammenschluß und die gegenseitige Anregung der Mitglieder, war vor allem romantisch in dem Sinn, den Moritz von Schwind auch Weber zuschreibt, indem er meint: „Die romantische Welt ist die, wo man seine Feinde niederhaut, für seine Freunde durchs Feuer geht und einer angebeteten Frau die Füße küßt."

In dieser Definition sind vielleicht am schönsten der Schwung und das Feuer gebannt, aus denen Webers Lieder hervorquollen, seine unbekümmerte Frische und ungestüme Fröhlichkeit, aber auch die zarten und leidenschaftlichen Neigungen seines Herzens. Seine frühesten Lieder singt er aus seiner ersten Liebe, und während der Arbeit am „Freischütz" schreibt er an seine Frau: „gestern . . . den ganzen Vormittag gearbeitet und recht viel an Dich gedacht; „ich arbeite nemlich an einer Scene der Agathe, wo ich noch immer nicht das Feuer, die Sehnsucht, die Gluth erreichen kann, die mir dunkel dazu vorschwebt."[29])

Der Schwung, die Begeisterung, welche die Menschen verband, ist für Weber das Anzeichen der Lebendigkeit, die Quelle der Phantasie; aus ihr schöpft er, sie sucht er auf. So sehen wir ihn abends noch mit seinen Freunden „Melodien sammeln gehen", das heißt, er geht dahin, wo bei einem guten Tropfen Wein zur Zither oder Gitarre fröhliche Gesänge ertönen.[30]) Seine übermütigen, improvisierten Schelmenlieder erwecken überall stürmischen Jubel. Manche Weise, die er später verwendete, erklang dort zuerst. „Mehr als bei irgendeinem andern der hervorragenden Komponisten", sagt sein Sohn,[31]) „war Webers Schaffen ein Produkt der Wechselwirkung zwischen seinem Genius und dem Publikum, das ihm lauschte." So kann dann Weber auch später, bei seiner Rückkehr von Wien (1822), als seine Kraft nicht mehr so unbekümmert sich ausströmte, schreiben: „Ein hoher Beifall lastet wie eine große Schuldforderung auf der Seele des Künstlers, der es redlich meint, und er bezahlt nie, wie er wohl möchte. Was die Erfahrung zulegt, nimmt die dahin- „schwindende Jugendkraft wieder hinweg." Was er hier, ins Ethische, Seinsollende gedreht, ausspricht, der enge Zusammenhang zwischen seiner Schöpferkraft und der Lebendigkeit, dem Schwung der Menschen, ist bestimmend für Webers Schaffen. Er weist ihn nicht nur in das Gebiet der Oper, sondern wir werden ihn auch als charakteristisch erkennen für Webers Einstellung zum Publikum.

Doch auch für den Roman kam ihm diese Einstellung zugute. So lesen wir eine Briefstelle an Rochlitz: „Ich finde viel Treffliches in Hoffmanns Phan- „tasiestücken[32]), blühende, oft toll überschäumende Phantasie und das ganz (mit

„Erlaubnis gesagt) ohne bestimmten Zweck vor Augen gehabt zu haben hinge-
„worfen . . . Bei Gelegenheit ist die Lust, mein Künstlerleben wieder aufzu-
„nehmen, lebendig in mir erwacht und ich werfe manchmal eine kleine Skizze
„hin."[33]) Die Reaktivität des Menschen, die sich an fremdem, erfühltem Leben begeistert, von ihm mitgerissen selber schöpferischen Trieb in sich spürt, ist deutlich gekennzeichnet. Sie ist nur eine neue Form der Erregbarkeit Webers, die wir zu Anfang ins Auge faßten; sie ist enger auf das Menschliche, den menschlichen Lebens- und Gefühlskreis, beschränkt, aber dort dann durchbrechend und sich gestaltend. Man kann also sagen, der auslösende Anlaß des poetischen und musikalischen Gestaltungstriebs lag in der Sphäre des Menschlichen eingeschlossen (was auch Webers Gedichte bestätigen, die alle Gelegenheitsgedichte sind). Von ihm aus nimmt das Werk seine charakteristische Gestalt an.

4. E. T. A. HOFFMANN.

Es dürfte für die Kenntnis Webers schwerlich einen großen Gewinn bedeuten, genauer festzustellen, welche Abschnitte des Romans unter dem Einfluß Tiecks oder Rochlitzens oder durch die Anregungen Hoffmanns entstanden sind. Weber neigt zur Ansicht, daß besonders der quellende, zweckbefreite Charakter von Hoffmanns poetischer Produktion seine Lust zum Arbeiten lebendig gemacht habe, und weist dadurch einer Untersuchung seiner eigenen Lebenskräfte und Ansichten ihre Richtung. Doch wenn sich nun außerordentlich häufig Parallelen zwischen Hoffmann und Weber aufzeigen lassen, so ist schließlich nicht nur der Schwung der Hoffmannschen Phantasie allein die Veranlassung gewesen, sondern in ihr selbst muß das Wesentliche schon ausgeprägt sein, das sich bei Weber wiederfindet. Gerade Hoffmann ist aus dem Kreis von Webers Freunden diejenige Persönlichkeit, welche seine Denkweise eigentümlich zu bestimmen scheint, immerhin soll über der Ähnlichkeit der Gedanken die Verschiedenheit der Geister nicht vergessen werden.

Die Bekanntschaft der beiden Männer stammt aus dem Jahr 1811, in welchem sie sich in Bamberg trafen, wo Hoffmann die Kapellmeisterstelle am Theater innehatte. Sein Wesen, vom dem er (im „Kreisler") selber sagt: „die Natur habe bei seiner Organisation ein neues Rezept versucht, welches aber mißlungen sei, indem dem überreizbaren Gemüt, der bis zur zerstörenden Flamme aufglühenden Phantasie zu wenig Phlegma beigemischt und so das Gleichgewicht zerstört worden sei, dessen der Künstler durchaus bedürfe",[34]) zog Weber sogleich an. Später, in Berlin, suchte er ihn wieder auf, und eine nahe Bekanntschaft, ja Freundschaft entwickelte sich aus ihren Beziehungen. Seine phantastische Art, die im Alltagsleben, das unter seinem Fenster auf dem Markte wimmelte, mit starkem Auge gerade da Wunder und Rätsel wahrnahm,

wo ein oberflächlicher Sinn nur uninteressante Prosa vermutete[35]), schätzte Weber mehr als die sentimentale Poeterei der Romantiker, denen er sich zeitlebens überlegen fühlte.[36]) Daß Hoffmanns Phantasie in der Wirklichkeit wurzelte und das Leben, in das sie tief eindrang, zu bannen suchte, nicht sich ihm entzog, mußte Weber den Verfasser der Phantasiestücke wert machen; denn dasselbe Streben hatte er ja in der Darstellung von „Tonkünstlers Leben". Was ihm nicht oder nur selten gelingen wollte, das Bizarre, Spukhafte, überhaupt das ausgeprägt Charakteristische des Lebens ins Wort zu bannen, das konnte Hoffmann; er vermochte den unmerklichen Übergang von prosaischer Wirklichkeit zu phantastischer darzustellen — wie er das Leben eben sah. Vergleicht man zum Beispiel im ersten Kapitel der ersten Ausarbeitung des Romans die Stelle, welche des Helden Besuch bei dem musikalischen Herrn v. Y. schildert, mit der Szene bei Röderleins in „Kreislers Leiden" von Hoffmann,[37]) so fällt die ähnliche Form auf, die beider Haß gegen das musizierende und besonders singende Dilettantenunwesen (Delinquenten nannte sie Weber) fand.[38]) Ganz Hoffmannisch ist auch die 1816 geschriebene Skizze „Voglers Jugendjahre". Seltsam ins Mystisch-Schicksalhafte und zugleich Groteske gedreht, spiegeln sich darin Webers eigene Kämpfe um Liebe und Heim wie auch die Forderung der Ehelosigkeit, worin seines Lehrers Vogler mystische Theorie vom Priestertum des Künstlers gipfelte. Um aber erst richtig zu verstehen, wie Webers poetische Lust sich gerade an Hoffmanns Art entzünden konnte, ist es nötig, sich zu erinnern, wie viele Menschen Webers Lebensweg gekreuzt haben, deren phantastische Erscheinungen ebensogut Ausgeburten Hoffmannscher Phantasie als wirkliche, prosaische Menschen sein könnten. Denken wir nur an den alten „Mayor" Weber, den adligen Theatertruppendirektor, und an den scharlatanhaften Abbé Vogler, der irgendwie ein seltsamer Doppelgänger von Webers Vater zu sein schien, so sehr beide voneinander verschieden waren;[39]) ferner an den schon genannten Herzog von Gotha, den unförmlich dicken König von Württemberg (er war von solchem Körperumfang, daß in seinen Speisetisch ein Ausschnitt gemacht werden mußte, um ihm das Selbstessen möglich zu machen), an Fouqué, an Clemens Brentano, diesen fast bis zur Karikatur ausgeprägten Charakter, den Tieck den liebenswürdigsten Lügner seiner Zeit nennt;[40]) an Ludwig Robert (den Bruder der Rahel Varnhagen), den stachligen Apostaten mit seinen sarkastisch-realistischen Anschauungen, und an manche andere noch! Sie alle haben etwas Dämonisch-Besessenes, Abenteuerlich-Unstetes, erscheinen als romantische Marionetten einer grauenerregenden Wirklichkeit. Und Weber selbst, aufgewachsen in der Scheinwelt der reisenden Theaterleute, frühzeitig mit dem Gedanken vertraut gemacht, als Wunderkind die Welt in Erstaunen zu setzen, und nun in seinem eigenen Innern die sich regenden, unheimlichen Kräfte der Musik fühlend — er mußte in Hoffmanns Schriften die Wirklichkeit dargestellt

sehen, sich und seine Erfahrungen darin wiederfinden, von ihnen angeregt selbst zur Feder greifen. Hoffmann war ja auch Musiker, und als solcher wohl besonders geeignet, zur Beantwortung gewisser Fragen, die Weber sich über sich selber und das Wesen des Künstlers stellen mochte, das richtige Wort zu finden. So begegnen wir auch in Webers Reflexionen öfters Stellen, die, obwohl nackter und psychologischer gefaßt, ihr poetisches Gegenstück bei Hoffmann doch nicht verleugnen. Ihr Inhalt war allerdings Zeitgut. Aber wie sehr sich Weber Hoffmann ähnlich und verpflichtet halten mußte, geht schließlich auch aus der Tatsache hervor, daß er in der Besprechung von Hoffmanns Oper „Undine" (1817) einen großen Teil, nämlich den über das Opernproblem handelnden, aus seinem Roman zitierte, um das Publikum mit der Art von Hoffmanns Werk vertraut zu machen.[41])

Im Bemühen, seine Musikalität als vorherrschendes Gefühl und primären Gestaltungstrieb sprachlich auszudrücken, schrieb Weber: „das, wozu sich alle „Kräfte vereint hinneigen — nennt es Talent, Beruf, Genius, wie ihr wollt —, „umfängt mit magischem Kreise dein Anschauungsvermögen . . ." Unschwer erkennen wir im „magischen Kreis" einen Begriff, durch dessen Anwendung in Ästhetik und Psychologie Weber sich in die Reihe jener Männer stellt, die den dunkeln Regionen des Lebens ihr Interesse zuwenden, deren poetischer Verkünder eben E. T. A. Hoffmann wurde. In welchem Maße Weber schon von Natur aus zu mannigfaltiger Verwendung dieses Begriffs geneigt war, geht aus vielen Zügen hervor, Zügen von naiver Frömmigkeit, Wunderglaube, Personenverehrung, Puppenaberglaube, Zahlenmystik, Schicksalsglaube, welche uns überliefert sind und die sich alle zu einer stark gefühlten Ehrfurcht vor dem Wunderbaren vereinigten. In dem Maße, als die Kunst der Oper in seinem Leben eine herrschende Rolle zu spielen anfing, indem das ästhetisch-spielerische Interesse daran sich zu heftigem Drängen nach Gestalt wandelte, mußte auch das erlebte Wunderbare den Stoff seines Theaters erfüllen, mußten „magische Kreise" auch seine Bühne umspannen; weniger so, daß die Geisterwelt im Text einen hervorragenden Platz einnahm — das war schließlich gar nicht so neu —, sondern so, daß sie für wahr genommen wurde; „nicht mehr als Spiel der müßigen Phantasie, sondern ernsthaft, als verkörpertes Symbol innerster Lebenspotenzen eines Volkes".[42]) So gut Weber im Leben das Wunderbare erblickte und daran glaubte, so glaubwürdig erschien es ihm in der erhöhten Wirklichkeit der Bühne; auf die möglichste Glaubwürdigkeit und lebendige Wahrheit derselben zielte er ab.

Man mag sich heute, in der Zeit des Zweifels, zu der Frage, ob Weber an die Existenz des Samiel oder der Elfen geglaubt habe, stellen wie man will. Wer die abergläubischen Vorstellungen des Künstler- und Bühnenvolkes (auch heute noch) kennt, wird kaum daran zweifeln, daß Weber diesen Schauern nicht allzu zweifelsüchtig gegenübergestanden habe. Zudem bezeugt noch

sein Sohn, daß ihm, als dem echtesten aller Romantiker, das Geisterreich keine Spielerei gewesen sei, welche eine sentimentale Wallung schafft, eine ironische Laune bannt, wie bei den romantischen Poeten, sondern . . . solange er sich mit ihm beschäftigte, existierte es wirklich für ihn.[43]) Es war gerade seine Musik, die „magische Kunst", welche die Geister beschwor. Darin war er dem Dichter noch um so viel überlegen, als die Musik für ihn eher die Wirklichkeit wiedergab als das Wort. Mögen wir auch nicht an die absolute Existenz Samiels glauben, so bleibt doch immer noch, wie schon gesagt, der Augenblick, da sich Weber mit ihm beschäftigte, da ihn seine Musik hervorrief. Wir haben kein Recht, weil wir vielleicht unfähig geworden sind, die ganze Wirkung (und damit die eigentliche Wirklichkeit) von Webers Musik zu spüren (ungeachtet der Auslegung, die wir dieser Wirkung zuteil werden lassen), den frommen Glauben Webers an die wunderbaren Wirkungen der Kunst anzutasten. Es ist nicht Sache der Wissenschaft, hier etwas festzustellen, sondern Verständnis von begrifflich kaum mehr Aufhellbarem ist eine Frage des inneren Lebens eines jeden — (ob und in welchem Grade er „eingeweiht" ist, wie Hoffmann sagen würde). Sei dem, wie es wolle; man mag sich mit Webers Blick für das Charakteristische, das Wunderbare der Erscheinung begnügen oder an eine Realität im wahrgenommenen Wunderbaren glauben; in jeder Hinsicht ist Hoffmann eine wichtige Erscheinung in Webers Leben. Das Wahr-Nehmen des Lebens, das diesem seltsamen Manne eigen war, das „Exotische"[44]) seines Wesens entsprach so sehr dem tiefsten Streben Webers, daß gerade Hoffmann wie eine Verkörperung, ein Symbol seinen Weg zu kreuzen scheint, mit seinem von ihm ausstrahlenden magischen Lichte das eigentliche Gesicht Webers für kurze Zeit — nicht nur für uns, sondern auch für ihn selbst vielleicht — erleuchtend. Wir werden im Verlauf dieser Untersuchung noch Gelegenheit haben, darauf hinzuweisen.

5. KAMPF DER WIRKLICHKEITEN.

Wir sind nun vorbereitet, Webers Ansichten über seine wunderbare Naturanlage: das in „Musik-Gestalten-Müssen", näher zu betrachten. Sie stellte sich dar als eine unwillkürliche, geheimnisvoll in seinem Innersten wirksame Macht, über die kein Wort den richtigen Aufschluß zu geben vermochte; was er in sich fühlte, war mehr als nur ein Töne-Hören, die er nach gelernten Regeln willkürlich zusammensetzte.

Von allen Seiten sucht Weber dem Gestaltungsvorgang des Werkes beizukommen, die nötigen menschlichen Vorbedingungen dazu aufzuzeigen, und als Erstes, Wesentlichstes scheint ihm, daß der künstlerische Mensch aus der gewöhnlichen Alltagswelt hinausgehoben wird in eine geheimnisvolle Sphäre göttlichen Lebens, die mit dem ewigen Walten und Wirken der Natur im Tief-

sten verbunden ist. Es war ein besonderes Geschenk, nur wenigen gegeben; und Weber ist sich — vielleicht auch schmerzlich — bewußt, durch die ihm innewohnenden Kräfte von den übrigen, alltäglichen Menschen getrennt zu sein. Er schreibt im Roman: „Nun weiß ich nicht, ob es andern Menschen-„kindern auch so im Wagen zumute ist wie mir. Eine Welt tut sich auf in „meinem Innern und preßt mir die Lippen zusammen, daß sie, jedes Lautes „unfähig, mich meinen Reisegefährten als den schlechtesten Gesellschafter „deuten. Die tausend den Augen vorüberfliegenden Gegenstände erwecken „ebensoviel sich durchkreuzende Empfindungen in mir . . . Da werde ich „denn immer stiller und stiller und wehre dem allzu lebendigen Drang in der „Brust . . . Und somit wehe dem, der, besonders in der ersten Zeit der Reise, „auf einen geselligen Nachbar in mir hofft; er ist übel betrogen, und ich am „Ende auch: denn mein Geist gebiert nichts als aufsteigende und gleich wie-„der platzende Seifenblasen, die nicht einmal der Erinnerung wert sind."[45]) Weber kommt es vor allem darauf an, als charakteristische Vorbedingung den chaotischen Zustand zu schildern, in den er durch die mannigfaltigen, von den im Vorbeifahren erschauten Gegenständen ausgehenden Antriebe versetzt wird.

Wir haben aber auch gehört, daß seinem geistigen Auge „sich alles zur Musik bequemen mußte". So wundern wir uns nicht, daß seine Empfindungen zu Tönen drängten. „Gerechter Himmel! Mit welchen Purzelbäumen „stürzen die Rondos, Furiosos und Pastorales durcheinander, wenn die Natur „so meinen Augen vorbeigerollt wird! Ein Thema drängt das andere, und in-„dem ich in Gedanken den höllischsten, verwickeltsten Fugensatz durcharbeite, „hüpft vielleicht schon ein naseweises Rondothema dazwischen und wird eben-„so wieder durch einen Trauermarsch oder dergleichen verdrängt." Aber vergeblich nach einem festen Punkt ausblickend, an dem ein Tonstück sich festklammern und gänzlich ausbilden könnte, fühlt er sich in „jenes unwider-stehlich gewaltsame Drängen zur „Arbeit, in Riesenbildern des Leistenwollens, „das eben dann in reine Gedankenlosigkeit sich auflöst und alles Erzeugen „wieder innerlich untergehen heißt, dieses Chaos von wogenden, ängstigen-„den Gefühlen, das so oft das Wesen des Künstlers beherrscht".[46])

Wir kennen diesen Gefühlszustand schon aus dem Schweizerbrief. Daß „darüber Rechenschaft abzulegen ihn vollends rein tollmachen würde", ist der Ausgangspunkt unserer Betrachtungen gewesen.

Weber weiß genau, daß es nicht allein die Anregungen von außen sind, welche diesen Zustand erzeugen. Die eigentliche Ursache liegt im künstleri-schen Menschen, dieser besonderen, reizbaren, leidenschaftlichen Menschenart. Und so hören wir, von anderm Standpunkt aus, nochmals die Beschreibung des im Innern aufsteigenden Wunsches nach gestaltender Tätigkeit, deren mannig-fache Antriebe sich auflösen ins Nichts, da der feste Punkt mangelt, an dem die

Arbeit ansetzen könnte. „Schlaflos durchwachte ich die Nacht. Gedankenlos „durchträumte ich einige Tage. Ich war in jener unglückseligen Stimmung, in „der leidenschaftliche Menschen so oft sich finden, weil der Stoff des Un-„glücklich-Fühlens mehr in ihnen liegt, als von außen erzeugt wird. Wo andere „Menschen bloße Freude fühlen, möchten sie jauchzen; wo andere wehmütig „werden, verzehrt sie der Schmerz. In Extremen leben, fühlen, handeln sie. „Und eben diese unendliche, alles umfassende Wärme, die allein Schillers „Seid „umschlungen, Millionen — diesen Kuß der ganzen Welt" versteht,[47]) ist „es, was ihr Unglück im Gefühle nie zu füllender Leere in ihrem Innern er-„zeugt."

Die Musik, das Komponieren war kein Ausweg aus diesem Zustand. „Ich floh zur Musik und hoffte, von diesen Leidenschaften getrieben, ja „bis zur Fieberhitze entflammt, mein Gefühl in Tönen aussprechen zu können, „aber umsonst. Ein Chaos waren meine Ideen. Die Fülle meiner Empfindung „verschlang sich selbstgebärend wieder, und stumpfes, gedankenvolles Nichts-„Denken war das jedesmalige Ende."[48])

Diese Anläufe endeten jedesmal wieder in stumpfem Alltag und zermürbten die beste Lebenskraft; der Alltag selbst hing mit allzu schweren Gewichten am Künstler und zog ihn von seinem Flug wieder auf die Erde zurück. Die Empfindsamkeit, die Erregbarkeit der Gefühle war ein zweischneidiges Schwert, wenn sich der Künstler nicht von der verhängnisvollen Macht des Alltags befreien konnte.

Weber kennt die Reizbarkeit des Künstlers und darum auch die Gefahr der kleinen, der Alltagswelt. Er glaubt eher die großen Stürme und Schläge des Schicksals ertragen zu können, als ihr heimliches Nagen.[49]) Die täglichen kleinen Unfälle des Lebens sind es, die selbst große Männer bezwingen; ihre Wiederkehr ist „der echte, harte Probierstein, an dem so häufig das glänzende Gold der Philosophen zum gemeinen Metalle wird".[50]) So gut er das alles weiß, er ist nicht imstande, sich zu jener einfachen, ruhigen Größe zu erheben, die ihm das eigentliche Wesen des Künstlers zu sein dünkt: „Welches Leben „ist wohl erfüllter mit widerlich kleinen Zufällen und Erbärmlichkeiten als „das eines Künstlers? Frei wie (ein) Gott sollte er dastehen, im Gefühle „seiner Kraft und gestählt durch die Kunst. Sein dünkt ihm die Welt, so „lange er sie nicht wirklich betritt. Hin und verschwunden sind alle diese „Träume und Kräfte, befindet er sich im schalen Wirkungskreise der All-„tagsmenschen."[51])

Dem freien Flügelschlag der Phantasie ist nichts so feind wie die Gewohnheit, die das eigentliche Wesen der Alltäglichkeit zu sein scheint. Weber entdeckt den wahren freien Menschen im Strudel des abenteuerlichen Maskenfestes, in der „wirbelnden Menge bunter Geschöpfe, die das Recht haben, öffentlich nicht zu scheinen, was sie doch sind".[52]) „Unter der Maske ist man

„ein anderes Geschöpf, hier zeigt sich deutlich, wie sehr in das Wesen und „Treiben des Menschen die Anhänglichkeit an die Form verwebt ist. Alles „Denken, alles Reden ist freier, sobald man das bißchen Wachspapier vor dem „Gesicht weiß."[53]) Masken haben die unheimliche Eigenschaft, die erstarrte Form des Lebens selbst darzustellen, aber gerade unter der Maske wird das eigentliche Leben des Trägers erst frei. Dieser Doppelsinn von Gut und Böse, diese Zugehörigkeit zu zwei Reichen, dem Alltag und dem eigentlichen freien Leben, dieses Starre und zugleich Flüssige der Erscheinung entdeckt Weber aber auch in seinen eigenen Fingern. Auch sie konnten selbst etwas Maskenhaftes, Erstarrtes an sich haben, konnten vom Geiste des Gemeinen und Gewöhnlichen beherrscht sein. Hoffmanns Puppe, oder die Geschichte des mechanischen Trompeters von Kauffmann — dieser schlug, als ob ihm eine dämonische Seele innewohne, die sich für die Bannung ins Räderwerk rächen wollte, seinen Meister mit der Trompete, welche er zu unrechter Zeit absetzte, wütend an den Schädel, streckte ihn bewußtlos nieder und verletzte ihm das Auge so, daß er für immer blind blieb — berührte Weber nicht so unheimlich, wie diese maskenhafte Gewohnheitsfähigkeit der Klavierfinger. „Schon der „Platz am Klavier, den ich, um zu schaffen, eingenommen hatte, war als „mein letztes Hilfsmittel . . . gegenüber jenem schmerzlichen Regen innerer „Kraft, dem das Bewußtsein hohen Ideals drückende Fesseln anlegt . . . ein „übler Vorbote gewesen. Der Tondichter, der von da seinen Arbeitsstoff holt, „ist beinahe stets arm geboren oder auf dem Wege, seinen Geist dem Gemeinen „und Gewöhnlichen selbst in die Hände zu geben. Denn eben diese Hände, „diese verdammten Klavierfinger, die über dem ewigen Üben und Meistern an „ihnen endlich eine Art von Selbständigkeit und eigenwilligen Verstand er„halten, sind bewußtlose Tyrannen und Zwingherren der Schöpfungskraft. Sie „erfinden nichts Neues, ja alles Neue ist ihnen unbequem. Heimlich und spitz„bübisch, wie es echten Handwerksleuten gebührt, kitten sie aus alten, ihnen „längst gelenkrechten Tongliederchen ganze Körper zusammen, die fast wie „neue Figuren aussehen, und weil sie sogleich auch gar nett und rund klingen, „von dem bestochenen Ohr, als erste Richtinstanz, beifällig auf- und ange„nommen werden."[54])

Der Alltag war nicht nur der harmlose Zustand des Bürgers; dem Künstlergeist gegenüber gewann er unheimliche Macht, und sein Einfluß erstreckte sich nicht nur auf den Künstler selbst, der ihm durch sein körperliches Leben eben angehörte, sondern er schien sich heimtückisch auch des von heiligem Schaffensdrang erfüllten Geistes bemächtigen zu wollen, wie man so deutlich schon an der Gewohnheitsfähigkeit der Klavierfinger sah.

Im Gegensatz zu diesem Bewußtsein eines heiligen Schaffensdranges, mit dem er sich im tiefsten eins fühlt, wird ihm die Welt des Alltags gerade erst als solche deutlich. Das Unheimliche ist, daß er an beiden teil hat. Darum scheint

ihm „Kunst nur im Leben, Leben nur in der Kunst zu leben",[55]) scheint ihm die Welt — wie Hoffmann — eigentlich eine geheimnisvolle Durchdringung von zwei niemals von einander zu trennenden Welten zu sein, und diese Bürgerschaft in zwei trotz ihrer Gegensätzlichkeit nicht zu sondernden Reichen macht die Seele des Künstlers zum Schauplatz einsamer und verzweifelter Kämpfe. Ganz Hoffmannisch klingt es, wenn er beschreibt, wie er sein Werk „wohl „hüten möchte vor schädlichen Speisen und anderen das Leben des teueren „Zeuglings bedrohenden Dingen, und die elenden Hausknechts- und Ministers- „Blei- und -Golddinge des täglichen Treibens fahren dann so pöbelhaft und „lustig grausam dazwischen, der schon im Entwickeln begriffenen Gestalt beim „Kopfe durch den Hals, wischen ein Auge aus, trennen einen Fuß vom Leibe, „und dergleichen: — — da bricht die Ungeduld und die Liebe aus, tobend den „armen Schöpfer zum Halbnarren, wenn alles kreuzend sich selbst so durch- „einanderwirft."[56]) Wir bemerken übrigens bei dieser Stelle deutlich Webers „musikalischen" Schreibstil. Die Fülle der Empfindungen, mit denen er getränkt ist, zersetzt sogar den grammatikalischen Aufbau der Sätze. Sie ist „realistisch", indem sie den chaotischen Zustand des Innern wiedergibt, in welchen Weber geriet, sobald die Sprache, die, wie wir sogleich sehen werden, wie kein anderes Ausdrucksmittel dem „Alltag" anzugehören scheint, sich der inneren Vorgänge der Musikbildung bemächtigen wollte.

Weber fährt fort: „Da muß es endlich aufschreien . . . Fort! du mußt hin- „aus, fort ins Weite! des Künstlers Wirkungskreis ist die Welt!"[57])

Freilich, gewöhnliche Leute, Alltagsmenschen, die nicht am Schaffensdrang teilhaben, wissen von diesen Dingen nichts. Sie lassen sich nicht mit nüchternen Worten aussprechen, lassen sich nicht herausheben aus dem Dunkel des Erlebnisses; so unglaublich es klingen mag, ein Künstler weiß um ihre (absolute) Wahrheit, die sich nicht auf einen Begriff abziehen läßt. Ihm dünkt, daß „die wahre Geschichte oft das Unwahrscheinlichste ist, und sie würde im Ge- „wande der Dichtung für ganz unsinnig ausgegeben werden; aber das ist die „eigene Bizarrerie des Lebens, daß es das Naheliegendste überspringt und da- „durch die Wahrheit zur Fabel stempelt. Man könnte also fast sagen, es sei „nicht alles wahr, was wirklich geschehen sei; oder es gibt Dinge, die sich be- „geben haben, erzählt aber zur Lüge werden."[58])

Dies ist gerade das große Leiden des Künstlers, ausgeschlossen zu sein aus der Welt des Alltags, nicht sagen zu dürfen, was ihn im Innersten bewegt — „alles Tiefempfundene fühlt sich, aber sagt sich nicht" — und doch mit seinem ganzen Wesen teilzuhaben an der bürgerlichen Gewöhnlichkeit und ihr nicht entfliehen zu können, um nur seinem Werk zu leben. In besonderem Maße ist es das Los Webers gewesen, an dieser Abhängigkeit von der Welt zu leiden und doch an sie gebunden zu sein. Wir versuchen im II. Hauptabschnitt, auf diesen in Webers Opernbestrebungen wieder hervortretenden Zug näher einzugehen.

Es blieb also nur die Flucht aus dem Kreis der gewohnten und erstarrten Dinge in die Welt der wechselnden Erscheinungen und des lebendigen, immer neuen Fühlens. „Fort, der Geist suche sich in andern"; die Welt ist ein magischer Kreis, in dem der Künstler eingeschlossen ist. Er suche seinesgleichen und wirke auf sie durch seinen Genius und empfange von ihnen, und er wird nicht nur der bösen Zaubermacht des Alltags entfliehen, er wird auch die elfenbeinerne Pforte finden, von der E. T. A. Hoffmann im „Ritter Gluck" spricht, die in das Reich empor führt, wo des Künstlers Träume, die nicht leben konnten, zu Gestalten werden. Hoffmann sagt: „Nur der Dichter versteht den Dichter; nur ein romantisches Gemüth kann eingehen in das Romantische, nur der poetisch exaltierte Geist, der mitten im Tempel die Weihe empfing, das verstehen, was der Geweihte in der Begeisterung ausspricht."[59]) Und Weber ergänzt dazu: „Wären nicht einzelne Augenblicke imstande, jahrelange Leiden „zu versüßen, wäre nicht das Bewußtsein, einen Freund zu haben, der mich „auch mit halben Worten versteht und fühlt: was sollte aus diesem Drängen „und Wirbeln werden, das ewig gebärend in mir kämpft?"[60]) Im Freundeskreis oder beim Anblick einer geliebten Frau kommt dann jene ruhige, glückliche Stimmung über ihn, wo sich das Chaos löst und wo er beginnt, „die Musikelementargeister tanzen zu lassen".

So sehr ist er sich der Veränderung in seinem Innern bewußt, daß er meint, „ich möchte beinahe mit Plato glauben, der Mensch, oder wenigstens „ich, habe zwei Seelen".[61]) Er gibt sich Rechenschaft, daß er sich in einer „Stimmung befinde, die „eigener, in dem Augenblicke willkürlich erzeugter „Begeisterung fähig, das individuelle Ich, sozusagen, ganz zu verlassen und „in das andere, das zu schaffende, überzugehen imstande ist".[62]) Dann ist er seine Musik selbst, lebt und gestaltet in mystischer Einheit mit seinem Werk. „In meinen Liedern findet ihr mich wieder", schreibt er an Lichtenstein aus diesem Gefühl des gestaltenden Künstlers heraus. Wir kennen dieses Gefühl der Einheit mit dem Werk, also auch zum Beispiel mit einer Gestalt in einer Oper, auch schon von Hoffmann, der in seinen Worten beinahe die Entstehung des Gedankens andeutet: Er läßt im „Don Juan", eine fabelhafte Begebenheit, die sich mit einem reisenden Enthusiasten zugetragen, die Donna Anna sagen: „Ging nicht der zauberische Wahnsinn ewig sehnender Liebe in der Rolle der ††† in deiner neuesten Oper aus deinem Innern hervor? — Ich habe dich verstanden: Dein Gemüth hat sich im Gesange mir aufgeschlossen! — Ja (hier nannte sie meinen Vornamen), ich habe dich gesungen, so wie deine Melodien ich sind."

Das Gefühl, eine doppelte Seele zu haben, die teils dem Alltag, teils der Gestaltung angehört, bestätigte ihm das Phänomen, das er seine „Arbeitszimmertür" nannte. „Ich habe offenbar zwei Dinge in mir, wovon das eine „das Tonwesen und das andere das zum Gesprächsel abgerichtete ist. Denn

„ich kann sehr bequem von ganz anderen Gegenständen zusammenhängend „sprechen und doch, mit voller Seele und ganz von meinem Objekte er- „füllt, Tonideen bilden und komponieren. Doch muß ich gestehen, daß „es mich angreift und ich mich dabei wie ein Magnetisierter befinde, da der „Mund von Dingen spricht, von denen er eigentlich nichts weiß und nichts denkt."[63])

Weber suchte, gemäß seiner sich halb selbst quälenden, halb selbst bespiegelnden Natur, nach Merkmalen, die ihm Aufschluß geben sollten, wann und in welcher Art diese zweite Seele sich betätigte. Seine Ansicht, daß eigene Bewegung — und infolgedessen der wechselnde Anblick der Gegenstände — diesem schaffenden Zustand förderlich sei, geht nicht nur aus der Tatsache hervor, daß Weber mit Vorliebe das Reisen im Postwagen zum Komponieren benutzte, sondern auch die Briefstelle an Caroline Weber deutet darauf hin: „Jetzt will ich ein bißchen im Zimmer herumspazieren, zu sehen, ob mir Gott „gute Gedanken schenkt." Auch der Ausdruck „Wege, denen man sich entlang komponiert", sowie die poetische Formel im Roman, „nachdem ich die Scala descendendo mit den Füßen abgesungen hatte, begegnete ich auf der Straße ..."[64]) will wohl dasselbe bedeuten. Weber scheint sich auf das genaueste beobachtet zu haben, und man wird die Richtigkeit und Feinheit folgender Aufzeichnung bewundern. „Ich hatte eben die letzte Note geschrieben und ergötzte mich an „den Schnörkeln des Schlußzeichens, die meine Hand geschäftig vervielfältigte, während mein Geist das ganze Stück noch einmal vor sich schweben „ließ und eine Art zerstreuten Brütens, mit der zufriedenen Empfindung einer „vollendeten Arbeit verbunden, sich in mir erzeugte."[65])

Was sich hier, nachdem das vollendete Werk sich bereits von ihm abgelöst hatte, bewußt vollzieht: das wieder und wieder Überprüfen, das liebende Betrachten und Hegen, das schreibt Weber (wie Hoffmann) auch inneren Kräften während der langen Zeit zu — „denn gut Ding will Weile haben und reifen" —, da er das Werk in sich herumträgt. Einmal schreibt er an Rochlitz: „Es geht fleißig an die Hymne. Ich trage sie im Herzen und brüte dar- „über."[66]) Ihm scheint das Ereignis der menschlichen Mutterschaft das richtige Bild für die geheimnisvollen Vorgänge des Werkwerdens in sich. (Er spricht von „ausbilden und (ehrlich) austragen im geistigen Mutterleib".) Und wenn ihm einmal die beinahe erschreckende Frage einfällt, ob die Weiber nicht vielleicht eigentlich durchaus geborene Künstlernaturen seien, so leitet er es aus den dunkeln Gewalten her, die er eben einmal in sich herrschend anerkennt.[67]) Die heilige, lebendige Gewalt der Natur offenbarte sich ihm im werdenden Werk wie im Leben; ihre Kinder waren alle Erscheinungen, nur schien der schaffende Mensch in besonderer Art berufen, diese Naturkindschaft zu erfahren.

6. ETHIK.

Um die gestaltenden Kräfte in Webers Innerem zu bezeichnen, war das Bild der werdenden Mutter das geeignete. Es ist immer wieder der Ausgangspunkt von Webers Kunstanschauungen. Das Werk selbst ist ihm ein Organismus, ein Individuum, ein lebendes Geschöpf und Geschenk der Natur. Und wie die fürsorgende Liebe das tiefe Wahrzeichen der Mutter ist, so ist auch Webers Sinn für seine hohen Pflichten als Künstler zurückzuführen auf das mütterliche, ehrfürchtige Gefühl den gestaltenden Kräften gegenüber. Und doch nicht nur auf dieses allein. Es ist bedeutsam, wie Weber mit naiver Frömmigkeit zugleich von Gott spricht, der das „Kunsttalent väterlich in sein „Innerstes gesenkt hat, das sein Leben stempelt und das laut zeugen soll für „ihn, der alle Kraft allein schafft und schenkt". Er bewährt damit von neuem und in vertieftem Sinn seine Grunderkenntnis: „Kunst lebt nur im Leben." Denn es ist denkbar, daß das Muttergleichnis, das seine Stellung zu den Kunsttrieben bezeichnet, eben nur ein romantisch-poetisches Bild für etwas Besonderes, Wunderliches seines Wesens hätte sein können. Aber dadurch, daß Weber das Fühlen des eigenen Kunsttriebes in das Religiöse einbezog, erlebte er das Band, welches Kunst und Leben umspannte. Wirkliche, lebendige Frömmigkeit ließ ihn ungesucht den Urheber und Vater des einzigartigen Wachsens und Werdens in sich finden. Und erst dieses fromme Gefühl eines wunderbaren Geschenks Gottes in sich gibt seinen ethischen Antrieben die eigentliche charakteristische Farbe. Auf ihn gründet sich aber auch das sichere Vertrauen auf die wahrhafte Wirklichkeit und Heiligkeit des Guten. „Er, der mir „dies Pfand seiner Huld anvertraute, konnte mir wohl nicht versagen, es auch „zu lösen, denn ich durfte ja auf meinen reinen Willen mit ehrlicher Selbst„zufriedenheit, fast mit ein wenig menschlichem Übermute pochen, konnte „mir Zeugnis geben, kein Mittel unversucht, keine rauhe Bahn unbetreten „und keine Mühen unangewendet gelassen zu haben, um einst zur Freude „meiner Mitbrüder das Walten und Streben meines Herzens entfalten zu „können." [68])

Die Stuttgarter Periode mit ihrem jähen Ausgang war auch für diese Seite von Webers Gedankenwelt ausschlaggebend gewesen. Damals, im Begriffe, durch allzu große jugendliche Sorglosigkeit und Leichtsinn sich unglücklich zu machen, mögen ihm jene Tage des Gefängnisses die Augen geöffnet haben für die Aufgaben, die möglicherweise seiner noch harrten, und für die Pflichten nicht nur sich und den Mitmenschen, sondern auch seiner Kunst gegenüber. Der Gedanke der Pflicht war von jenem Augenblicke an mitbestimmend in seinem Leben und hat ihm seine entscheidenden Wendungen geben helfen. Entsprungen aus naivem Glauben an das geheimnisvoll göttliche Geschenk in

seinem Innern, wies er stets auch auf dieses unaussprechbare Geschenk zurück, und so dürfen wir schließlich auch Webers oft wiederholte Forderung, über das innere Wachsen und Blühen, über „fromme Ahndungsregung" dürfe nicht gesprochen werden, aus diesem Glauben und aus diesem Pflichtgefühl heraus verstehen. War doch die Sprache das Element der Lüge, wie wir gesehen haben, und des bösen bannenden Zaubers. So dürfte es auch in diesem Sinn kein Zufall sein, daß Webers Ästhetik ihren Wortschatz dort entlehnt, wo die Poeten von Hexen und bösen Geistern erzählen.

Gefühlt war für Weber die Musik in seinem Innern eine Gottesgabe; gedacht ein magischer Kreis, in den er gebannt war. —

ZWEITER HAUPTABSCHNITT:

PUBLIKUM.

Die bisherige Betrachtung der Äußerungen Webers über seine und überhaupt des Künstlers tiefe Erregbarkeit und das daraus hervorwachsende Bedürfnis, sich musikalisch auszudrücken, ließ uns vielleicht ahnen, warum Webers kompositorische Haupttätigkeit auf dem Gebiete der Oper lag. Wir mögen seine Prädisposition zum Schaffen auf diesem Gebiete — außer in der Fähigkeit, das Wunderbar-Charakteristische der Wirklichkeit zu sehen und es mit Hilfe der Musik bannen zu sollen — in seiner Anlage erkannt haben, in der Sphäre des Menschlichen den auslösenden Anlaß (nicht nur die Anregung) zum musikalischen Gestalten zu finden. Weber ist jedoch der Ansicht, daß das Betätigungsfeld eines Künstlers von äußeren Eindrücken und Anstößen abhänge und daß er von solchen in die eine oder andere Bahn geleitet werde (während doch der Genius universell, Schöpfer jeder Gattung sei).[69]) Zudem liegt es eigentlich im poetisch-konstruktiven Wesen der Oper selbst, daß der Trieb, musikalisch zu gestalten, sich nicht ohne weiteres in ihrer Form ausleben kann. So ist es nun notwendig, unsere Aufmerksamkeit auch den äußeren Einflüssen zuzuwenden, die nicht nur sein Opernschaffen zu bestimmen scheinen, sondern auch, durch ihre Spiegelung in seiner Natur, sein Sich-Rechenschaft-geben über die Probleme der Bühne.

1. MASSE.

Im Januar 1813 war Weber als „Retter der Oper“[70]) von Direktor Liebich mit der Neuorganisation und „unumschränktesten Herrschaft über die Prager Oper“ betraut worden.

Es war nicht das erstemal, daß Weber sich an leitende Stelle berufen sah. Doch dürfte die Breslauer Kapellmeisterzeit (1804—1806) wesentlich nur für Webers praktische Ausbildung wichtig gewesen sein. Inzwischen hatte sich sein Gesichtskreis erweitert. Und wenn der harmonische Verein ein Bund junger Künstler gewesen war, der dazu dienen sollte, sich und seinen Werken in der Welt eine Stellung zu verschaffen, so traten nun allgemeinere Ideale in den

Vordergrund. Webers Sehnsucht, als freier Künstler fremde Länder zu durchstreifen, wich der Pflicht, für die Allgemeinheit zu wirken. Das Theater und das Publikum (denn beides gehört zusammen) wurde nun bestimmende Macht. „Das Gute muß unter die Leute", schreibt er an seine Freunde. Freilich die Aussichten, den „allwirkenden Zeitumständen entgegenzutreten, welche nur die Extreme Tod und Lust als Herrscher aufgeworfen hatten", waren schlimm genug. Die Kunst schien in jener Zeit politischer und wirtschaftlicher Not dem Verderben preisgegeben.

Es ist nun nötig, sich einige Augenblicke bei der Betrachtung des Publikums aufzuhalten, um zu verstehen, warum ihm Weber ein solches Gewicht beimaß. In unserer Zeit, die durch die „Kunstbildung" verwirrt und mißleitet ist, dürfte es schwierig sein, sich in jene Zeit zurückzuversetzen, die eigentlich erst erstrebte, was uns heute geläufig ist, und die es eben darum vielleicht in helleren, optimistischeren Farben sah.

Was allgemein für die umfassendere Geschichte der deutschen literarischen Produktion zu gelten scheint, daß seit den Zeiten der Reformation das Publikum kein lebendiger Quell mehr bedeutete für die schöpferischen Geister, gilt in besonderem Maße auch für die Oper; ebensosehr war das Theater nur Mittel. Fürstenunterhaltung und Komödiantentum fanden sich zusammen und prägten dem Theaterwesen, am deutlichsten vielleicht eben der Oper, ihren sinnlich-spekulativen Stempel auf. Man verlangte nicht mehr, als daß Leib und Geist, Sinnlichkeit und Denken gerührt, unterhalten und belehrt würden. Den Hauptproblemen des Denkens im 17. Jahrhundert, der scharfen Trennung der Welt in Leib und Geist, und im 18., der einseitigen Betonung der Hälften in Moralismus und Sensualismus, entsprach in der Masse eine Trennung des Interesses in moralische und genießerische Tendenzen. Eine lebendige Synthese beider, deren Möglichkeit als eigentlicher Kunstsinn erst in wenigen, auserwählten Geistern sich zeigte, blieb der Masse des Publikums fremd; und wenn auch zu Ende des 18. Jahrhunderts ein scheinbarer Aufschwung sich gezeigt hatte, so war das Volk doch, wie sich Friedrich Gundolf ausdrückt, „in jene verhängnisvolle Trennung, das unvermittelte Nebeneinander (oft im selben Menschen) von Triebleben und Verstandesleben", zurückgesunken, in dem es seit den Zeiten des Dreißigjährigen Krieges dahinlebt.[71])

Weber äußert sich mehrfach über diese Tatsache, die gerade für Prag, die Stadt, welche den Ruhm für sich in Anspruch nahm, zuerst die Bedeutung Mozarts erkannt zu haben, besonders auffallend erscheinen mußte.[72])

Er erkennt die Ursache im Wechsel des Publikums; die Zeitumstände zwangen die adeligen Häuser, die angesehenen bürgerlichen Vereinigungen zur Einschränkung. Die geselligen Zirkel, „die Hauptquelle aller Bildung", verschwanden, ein neues Publikum trat auf, das „niedergedrückt von den „Greueln des Kriegs, vertraut geworden mit allem Elende" der ernsten Kunst

abhold war; das „nur Erheiterung sucht in den gröblichst aufreizenden Kunst-„lüsten, das Theater als Guckkasten nimmt, eine Szenenreihe vor sich ab-„haspeln läßt, zufrieden, durch triviale Späße und Melodien gekitzelt zu wer-„den, oder geblendet durch Maschinenunfug ohne Zweck und Sinn."[73]) Aber am liebsten ist ihm noch das Tanzen. „Im Fasching an manchem Abend „3—400 — sage: drei- bis vierhundert Bälle, horribile dictu! Es läßt sich aber „polizeilich erweisen, ja, ja, die Musikliebhaberei geht seit Jahren immer „mehr und mehr abwärts — in die Füße, und selten bleiben noch beträcht-„liche Reste oben sitzen."[74])

Sensationslüstern und verwöhnt, mit einem „matten, unruhig ins Blaue „hinaus wünschenden Geist begabt" setzte die Masse dem Enthusiasmus jene „Todeskälte des nichts-fühlenden Haufens entgegen, welche so nieder-„schlagend für den schöpfenden Künstler ist, so daß er ganz dem entsagen „möchte auf selbes zu wirken, und sich wieder von ihm begeistern zu „lassen".[75])

So erschien Weber sein Publikum, und wieder erinnern uns seine Worte an die Eigenschaft, die wir seine Reaktivität genannt haben. Sein künstlerisches Wirken sowohl als Opernleiter wie als Tonsetzer, stand im engsten Zusammenhang mit dem Publikum — und so mußte sich sein Enthusiasmus am Gefühl des Widerstandes brechen. Doch im Zersplittern nahm dieser einen neuen Weg, beschwingte nun das Pflichtgefühl, das er der Oper gegenüber empfand, mit jener geheimen Wärme und neuen Triebkraft, welche gerade die geschichtliche Erscheinung Webers einzigartig charakterisiert.

2. FREIKUGELN.

Man könnte versucht sein, zu denken, Webers Genius hätte sich — wie der Beethovens — nur ganz auf sich zurückziehen sollen, um sich unbekümmert um das Draußen, allein im Geisterreiche der Musik, in Quartett und Symphonie zu entfalten. Das hieße aber gerade das Wesentliche Webers verkennen. Seine innere Bestimmung machte es ihm unmöglich, nur in sich verschlossen zu wirken. Denn auch seine Instrumentalwerke sind in erster Linie Gelegenheitsstücke und wurzeln als solche, wenn auch öfters mehr gesellschaftlich-äußerlich, in menschlichen Beziehungen. Warum ihnen aber, obwohl sie den Stempel von Webers großer Persönlichkeit tragen, diejenige Gewichtigkeit und Tiefe fehlen mag, welche sie in seinem Werk bedeutend machen würden,[76]) kennzeichnet Weber einmal ohne zu wollen, indem er schreibt: „Wenn der Quartettstil gleichsam mehr dem geselligen, häuslich-ernsten Kreise angehört, so führt ... die Pflege der Gesangskomposition ... mehr in die Welt der größeren Ansichten, der weiter geöffneten Bilder. Es ist, als ob die Natur sich ... immer an dem

etwas rächen wollte, der nicht zuerst dem von ihr gegebenen (Ur)Instrumente huldigte. Gesangskomposition trägt die dramatische Wahrheit ins Leben, und von ihr zu andern ist nur ein Schritt, von den andern zu ihr sind wohl mehrere." [77])

Dramatische Wahrheit, die in die Welt führt, ist der Brennpunkt von Webers Schaffen, nicht spielende Geselligkeit oder erdenflüchtige Selbstspiegelung. Und so bedeutet für ihn auch die Erkenntnis der Welt als Masse mehr als eine Zufälligkeit. Die Auseinandersetzung mit ihr wird zu einer aus tiefstem Bedürfnis quellenden Angelegenheit, die seine besten Kräfte in Mitleidenschaft zieht. Denn sie, die Masse, war es schließlich auch, die den allenfalls aufsteigenden Verdacht, die Alltagswelt sei vielleicht nur eine bloße Vorstellung, ein schlimmes Trugbild der leicht erregbaren Künstlerseele, zerstreuen mußte. Sie erst erhärtete die Objektivität, die wirkliche Existenz einer dumpfen und bösen Seite der Welt, sie gab allerdings auch der Kunst erst ihre volle und faszinierende Bedeutung einer „erhöhten Wirklichkeit".

Diese Masse, da sie Webers eigenen Schaffenstrieb lähmte, da sie durch ihr Unverständnis den Geschenken seines Enthusiasmus Gefahr brachte, mußte „mit allen Mitteln" beeinflußt und aufgeklärt werden.

Welche Wandlung bedeutet diese Erkenntnis aber für einen Künstler, der den Quell seines inneren Lebens nur dann frisch sprudeln fühlte, wenn er aus dem Kreis der gewohnten und erstarrten Dinge in die Welt der wechselnden Erscheinungen und des lebendigen, immer neuen Fühlens floh, dem sich der Gott erst in der Bewegung und durch sie offenbarte. Am flammenden Herd der Gemeinsamkeit hatte Webers Kunstbegeisterung sich einst entfacht, und immer war eigene Schöpfung das hohe Ziel geblieben. Und für sich selbst hatte — genau besehen, auch der harmonische Verein gearbeitet, obschon die Statuten eine Tätigkeit „zum Besten der Kunst" ankündigten. Freilich, jugendlichen Feuergeistern mußte ja die Gewalt der eigenen inneren Kräfte den Gedanken an ein allgemeines, abstraktes Für-sich-Dastehen der Kunst verdunkeln und erst größere Reife schied Fremdes von Eigenem. Nun aber war die Kunst nicht mehr nur eigenes Mitleben oder Schaffen: im erweiterten Bildungs- und Pflichtkreis stand das Kunstwerk als Ewiges und Mächtiges, steil über Masse und Nichtigkeit, seltsam starr und zugleich lebendig, nur wenigen Eingeweihten zugänglich. Das Teilhaben an Vorgängen, die mit dem Worte „Schaffen" kaum eingefangen werden konnten, das Wissen um eigene dämonische Triebe, die mystisch gehobene Weltanschauung, das alles verpflichtete Weber und seine Freunde dem „Kunstwerk an sich", entriß dieses der magischen Wirkung zufälligen Augenblicks, hob es in die immerwährende, göttliche Sphäre höherer Wirklichkeit. Seines Lehrers, Abt Voglers, phantastisch hochgespannte Theorie vom Priestertum des Künstlers wurde Weber in dieser Wandlung erst zum wirklichkeiterfüllten Erlebnis, da der freie, zweck- und ziellos die Welt durch-

streifende Künstler dem zielbewußten Opernleiter wich, der sich für die wahre und heilige Kunst einsetzte. Das Abenteuerliche, unbefestigt Improvisierte von Webers Künstler- und Menschentum nahm bürgerliche Beständigkeit an. In merkwürdiger Weise beginnt von jetzt an die allmähliche Lockerung des harmonischen Vereins und damit das Erschlaffen seiner Tätigkeit. Und das war nicht nur die Folge davon, daß die Mitglieder nun schon eine gewisse Stellung im Leben errungen hatten, sondern es war in erster Linie das sichere Anzeichen, daß die Glut der Gemeinsamkeit nach und nach erlosch, ebenso wie die Frauen von der einen, die unbeständig leidenschaftlichen Liebesverhältnisse von der ruhigen Ehe abgelöst wurden. Diese Befestigung schuf erst die Möglichkeit, sich für die Kunst ganz einzusetzen, ihr wirklicher Priester und Vermittler zu sein.

An ihr gemessen ist alles, was Weber „die Musikelementargeister tanzen lassen" nennt, sein reproduktives Vermögen, aber auch sein reaktiv spontanes Komponieren, sind sogar seine frühen Opern romantische Improvisation, trotz aller Arbeit und Begeisterung; das damalige Gefühl des Priestertums aber lediglich poetische Verbrämung der geahnten übernatürlichen Gewalt seines Kunsttriebes. Nun, mit der Masse in lebendigem Kontakt und fruchtbarer Auseinandersetzung wird Weber wirklich Priester mit einer außer ihm selbst liegenden Aufgabe, kehrt aus dem Land romantischer Träumereien in die Welt zurück, freilich mit dem Wissen des Eingeweihten um die Mysterien der Kunst und mit dem tiefen Lebensbedürfnis, „um der Kunst willen" die Masse teilhaben zu lassen am Wunderbaren. Denn wie ihm selbst Leben und Kunst untrennbar verbunden sind, so denkt er sich eine solche Verbindung auch für andere erstrebenswert und notwendig, da ja die Kunst göttlich und gut ist.

Es bleibt allerdings merkwürdig, daß er sich sogar des Wortes bedient, um die Masse aufzuklären und für „die wahre und heilige Kunst" vorzubereiten. Daß er sich gerade des Wortes bediente, das er ja als täuschend und unfähig die Wirklichkeit des Erlebten wiederzugeben erkannt hatte. Dieser Zug hängt aber eben auch mit der inneren Wandlung Webers zusammen, von der wir sprechen. Die Schwierigkeit, Gefühl und Erlebnis wiederzugeben, bestand nach wie vor; und wie er ihrer Herr zu werden suchte, werden wir bald sehen. Uns muß vor allem wichtig sein und zugleich bedenklich erscheinen, daß Weber entgegen seiner tiefinnerlichen Abneigung handelte. Denn dadurch rückt für uns seine Wandlung in das Licht eines schicksalhaften Konflikts von überpersönlicher Bedeutung. Da die fühllose Masse wirklich, objektiv war, nicht etwa nur eine bloße Spiegelung seiner erregten und zerspaltenen Künstlerseele, dürfen wir den inneren Folgen, die sich durch die Auseinandersetzung mit ihr ergaben, eine tiefere und allgemeinere Bedeutung zuschreiben, als das gemeinhin geschieht.

Es ist nicht so sehr verwunderlich, daß sich in Webers Hauptwerk, dem „Freischütz", ein getreues Abbild dieses aus seelischer Notlage hervorgewach-

senen Konfliktes findet, welches sicherlich zur Wahl dieses Stoffes viel beigetragen hat. Dort greift Max, um seine Liebe zu retten, nach dem letzten Mittel, das ihm bleibt, den Freikugeln Samiels, des Bösen, genau so, wie Weber sich und dem Publikum mit dem ihm sonst so fragwürdigen, verdächtigen und ungelegenen Mittel, dem Wort, den Weg zu bahnen sucht in das Heiligtum, dem seine höchste Liebe gilt, der Kunst.

3. AUTORITÄTEN.

Vergegenwärtigen wir uns noch einmal, wie Weber im fröhlichen Kreise seiner Freunde ganz er selbst wurde, wie ihm da seine Melodien zuströmten und wie es ihn dahin zog, wo man in Schenken sang und wo Zither und Gitarre tönten, wie er dort bei Studenten, Soldaten und Mädchen seine Schelmenlieder fand. Und halten wir nun das düstere Bild des Publikums daneben, das ihn seines ganzen Mutes und seiner Fröhlichkeit zu berauben drohte, so werden wir den eigenartigen Zwiespalt erkennen, in den er sich versetzt sah. Daß dieses Publikum etwas ganz anderes sei als das „Volk", für das Webers Zeit ja überhaupt ein besonderes Interesse zeigte, diese Erkenntnis schlug ihn nieder; und gerade weil er wußte, wieviel Lebendigkeit in den Menschen stecke, mußte es ihm besonders am Herzen liegen, eben diese Lebendigkeit in den Dienst der hohen Kunst zu stellen.

So glaubte er „die schöne Pflicht auf sich ruhend, durch die freundlichen „Leistungen der Kunst auf die Gemüter und den Geschmack des Publikums zu „wirken";[78]) andererseits aber sah er sich veranlaßt, ebenso wie er sich als Vermittler, als schützender Pate zwischen Publikum und Werk stehen sah, das Theater als Mittel im Dienste der Kunst und des Kunstwerks anzusehen.

Daß das Theater „moralische Anstalt" sein könne, diesem besonders auch durch Schillers Wirken in der Luft liegenden Gedanken, konnte er sich nicht entziehen. Auf dem Weg, das doppelte Ziel, die ästhetische Erziehung des Publikums und zugleich die Erschließung der Wunderwelt der Kunst zu erreichen, fühlte er sich durch die Meinungen Goethes und Schillers geschützt. Er beruft sich auf sie, indem er dem Vorwort seiner „Dramatisch-Musikalischen „Notizen (als Versuche durch kunstgeschichtliche Nachrichten und Andeu„tungen die Beurteilung neu auf dem Landständischen Theater zu Prag „erscheinender Opern zu erleichtern)", Worte der Weimarer[79]) Autoritäten als Motto vorangehen läßt.

Es scheint uns nicht unwichtig, darauf hinzuweisen, daß Weber die erzieherische Wirkung Schillers und Goethes deutlich erkannte; was weniger Webers Verbundenheit mit den geistigen Angelegenheiten seiner Zeit beleuchten mag, als seine Stellung zu starken und einflußreichen Persönlichkeiten überhaupt. In anderer Art wie wir ihn für sein künstlerisches Schaffen von der geheimnis-

vollen Einwirkung der Freunde und der Frauen abhängig sahen, aber ebenfalls in der gefühlsmäßigen Abhängigkeit von anderen Menschen, gilt ihm für seine Bildungsbestrebungen die Autorität der Großen wie der gutheißende Segen eines Heiligen. Diese Einstellung wächst heraus aus dem eingeborenen, in Briefen mehrfach beschriebenen „eigenen Gefühl, das ihn stets beschlichen habe, wenn er zum erstenmal einem wahrhaft großen Manne gegenübergestanden sei". Auch hier ist, nun bereits im Lichte eines Selbst-darum-Wissens, das Reaktive seines Wesens bezeichnend, das sich im Kontakte mit einer fremden Macht zuerst klein fühlt, um sich dann erst recht seines eigenen Wertes und seiner eigenen Kräfte und Absichten bewußt zu werden.

So entspricht denn gerade das Motto Goethes: „Der rohe Mensch ist zufrieden, wenn er nur etwas vorgehen sieht; der Gebildete will empfinden, und Nachdenken ist nur dem ganz Ausgebildeten angenehm" Webers eigenen Bildungsabsichten, da er sich ja, wie wir schon gehört haben, unbedingt als „denkender Künstler" fühlte.

Doch die Tatsache, daß er nicht nur durch vollendete Aufführungen auf die geläuterte Empfindung des Publikums wirken wollte, nein, daß er sich dazu ermutigt fühlte, auch das Nachdenken des Publikums für Musik und Oper in Anspruch zu nehmen, verdient als etwas Besonderes herausgehoben zu werden aus den allgemein herrschenden Aufklärungs- und Bildungstendenzen jener Zeit. Er setzte so als Erzieher des deutschen Volkes die Reihe seiner literarischen und kritischen Vorgänger fort, die ja schon seit Jahrzehnten gehofft hatten, das Theater in einen Kunsttempel, wenn nicht gar in eine Kanzel zu verwandeln. Freilich mußte die Musik, vor allem die Oper, ernst genommen werden, was für jene Zeit noch nicht so selbstverständlich war, wie etwa die schon erfolgte Anerkennung des Schauspiels. Weber rechnete darauf, daß, wenn sich zum „denkenden Künstler" nun auch ein „denkendes Publikum" geselle, dieses nunmehr imstande sein müsse, auch das Opernwerk in seiner wahren Bedeutung zu erfassen. Ein denkendes Publikum mußte die Musik ernst nehmen, die doch das Tiefste im Menschen in Schwingung zu bringen und auszusprechen vermochte. Diese Hoffnung, die er im festen Glauben an die Bildungsautoritäten zu verwirklichen trachtete, ging ja letzten Endes zurück auf die Erkenntnis des Opernwerks in seiner einzigartigen Lebendigkeit, wie er es selbst fühlte.

Dadurch aber machte er die Oper auch zu dem, was sie heute ist — dieser Einsicht dürfen wir uns nicht verschließen —, nämlich zu einem Gegenstand der „allgemeinen Bildung", der Bildung der Allgemeinheit. Er löste sie aus dem engen Zirkel eines höfischen Vergnügungsinstitutes oder dessen Nachahmung und gab ihr dafür jene individuelle Selbständigkeit, jene Autonomie, die bis heute das Wesen jener Erscheinung kennzeichnet, die wir Kunst nennen.[80])

4. MUSIKTHEORIE UND KUNSTHISTORIE.

Kunsthistorische Nachrichten nennt Weber die Einführungen, durch die er das Publikum vorzubereiten, zu leiten, zu überreden sucht. Das mag seltsam scheinen, denn meist versteht man unter einer Geschichte der Kunst nicht eine Einführung in deren Wirkung, die doch Weber ursprünglich im Auge hatte. Aus den uns schon bekannten inneren Gesetzen Webers wollen wir abzuleiten versuchen, wieso seine Bestrebungen, Rechenschaft zu geben über die Wirkungen, über die wunderbare Lebendigkeit des Kunstwerkes, ihn auf den Seitenweg der beschreibenden Kunsthistorie gedrängt haben.

Wir wissen, wie Weber, in einem tiefsinnigen Einblick in seine eigenen gestaltenden Kräfte, das Kunstwerk als einen Organismus, als etwas Ganzes, Lebendiges fühlte. Das eigene werdende Werk tat sich kund in dunkeln, das Wesen des Menschen bestimmenden Zuständen und Antrieben. Sie zu durchschauen und vielleicht in einer Darstellung des „Künstlerlebens" zu beschreiben, mochte leicht sein im Vergleich zur Aufgabe, die magischen Wirkungen dieser wunderbaren Erscheinung, die das Werk an sich war, durch Gedanke und Wort auszudrücken. Ein geheimnisvolles Buch mit Zeichen und Vorschriften war das Behältnis der erschütternden Wirkungen; sie ließen sich doch ableiten aus jenen Rezepten, welche die Lehre von Harmonie und Kontrapunkt darstellte! Wirklich, sollten diese Zeichen und Vorschriften unter sich nur in einem Verhältnis, einer Beziehung stehen, die es jedem, der mit ihnen umzugehen gelernt hatte, erlaubte, Wirkungen hervorzubringen auf Grund bloßer Nachahmung und Errechnung? Sollte in jenen Regeln, die die großen Meister gebraucht hatten, jenes Kunstgeheimnis, die Wirkung, ganz enthalten sein?

„Es heißt, ja, Bach hat das gemacht! Händel schrieb dieses nicht! „Mozart erlaubte sich jenes! Wenn einem nun aber glücklicherweise etwas „einfällt, was die [noch] nicht gemacht haben, so täte es not, man strich es „gleich wieder weg, weil man mit nichts beweisen kann, daß es auch so sein „darf. Welch ein Mangel an festem Halt und Stützpunkte von Haus aus in „der Musik! Gefühl und wieder Gefühl — wer aber kann sagen — bei mir sitzt das Rechte?" [81])

Es ist charakteristisch für Weber, daß er trotzdem „mit dem größten Eifer „theoretische Werke sammelte und studierte",[82]) daß er die schönen Lehrgebäude wieder über den Haufen warf[83]) und er „in ein Meer von Zweifeln stürzte, „aus dem nur nach und nach das Schaffen eines eigenen, auf natürliche und „philosophische Gründe gestützten Systems" ihn rettete, so daß er „das viele „Herrliche, das die alten Meister befohlen und festgestellt hatten, nun auch in „seinen Grundursachen zu erforschen und in sich zu einem abgeschlossenen „Ganzen zu formen suchte".[84]) „In sich", sagt Weber, und in der Tat suchen

wir in den Schriften vergebens nach einem richtigen „System" der Musiktheorie und der Musikästhetik, was eigentlich im Widerspruch zu seiner Zeit steht, wo philosophische Systeme jedes Frühjahr wie Pilze aus dem Boden schossen.

Wir dürften nach dem bisher Gesagten wohl verstehen, warum das „abgeschlossene Ganze" keinen entsprechenden Wortausdruck gefunden hat. Daß in Webers Schriften ästhetische, theoretische und historische Ansichten so zerstreut, so unsystematisch, oft sogar im Widerspruch zueinander auftreten, pflegt man leider meist mit dem Hinweis zu begründen, Weber sei vor allem praktischer Musiker gewesen, dem die Forderung des Tages — und wie ernst nahm er sie — höher gestanden habe als das gedankliche Ausarbeiten und der systematische Aufbau seiner Einstellung zur Kunst. Das heißt aber, die Grundanlagen von Webers Wesen verkennen. Wir möchten behaupten, daß es sich umgekehrt verhält, ja, daß die geltende Meinung oberflächlich ist, insofern sie übersieht, daß gerade Webers Gedanken über die Kunst überhaupt nur aus „praktischen" Problemen entspringen, sei es eigener Orientierung oder erzieherischer Notwendigkeit. Das Hineinspielen des — wie wir es nennen wollen — Rationalen, der praktischen, ernüchternden Welt des Alltags sogar bis in Webers Kunstübung — unter „Welt des Alltags" verstehen wir nicht nur das „bürgerliche Leben" Webers, sondern auch das „künstlerische", insofern es sich bezieht auf seine „Tätigkeit" als Kapellmeister und Regisseur, auf das Stundengeben und Artikelschreiben, überhaupt auf alles, was sich etwa unter dem Begriff „Routine" vereinigen läßt; daß aber auch Sprache und Denken nach Webers Meinung dazu gehören als das Leben „verfälschende" Mächte, dürften wir schon genugsam dargetan haben — dieses Hineinspielen in seine Kunst wird gerade bei ihm erst zum Problem.

Es liegt außer dem Bereich dieser Arbeit, in Webers musikalischem Stil den Anteil des „Rationalen" zu untersuchen und den Widerschein des Kampfes zwischen Alltag und Gestaltung. Doch dürfte eine von solchen Gesichtspunkten ausgehende Untersuchung u. a. wichtige Beiträge liefern zu Betrachtungen über das Wesen der musikalischen „Motivtechnik". Was die rein gedankliche und ästhetische Spiegelung des angedeuteten Problems betrifft, so wäre etwa folgendes zu sagen: Alle theoretisch-ästhetischen Ansichten Webers bleiben notwendig abgerissen fragmentarisch, atmen jene Verlegenheit, die aus einem Bewußtsein stammt, wo sich ein kaum zu schlichtender Zwist abspielt; als „Kampf der Wirklichkeiten" bezeichneten wir ihn oben. Den gedanklichen Ertrag dieses Kampfes bilden, wie wir darzulegen versucht haben, jene Beobachtungen über das Werk-Werden, die Weber zur Annahme geheimnisvoller innerer Kräfte führten, und in denen sich die Macht und Wahrheit der göttlichen Kunst offenbaren. Dementsprechend sehen wir nun auch die Meinung durchdringen — nachdem er zuerst noch, befangen

in der Autoritätenscheu seiner Jünglingszeit, in seines Lehrers Vogler System und Theorie den Hinweis zur richtigen Auffassung gefunden zu haben glaubte —, daß „die Regeln der Kunst so tief in ihr selbst gegründet lägen, daß es nur reiner, „unparteiischer Ansicht bedürfe, . . . um das Wahre zu entdecken."[85]) Aber es bestand jene Schwierigkeit, über die er an seinen Freund Susann schreibt: „Es „ist sehr schlimm, daß wir in unserer Kunst keine andere Norm als die Er- „fahrungen, oder vielmehr die zu Regeln gewordenen Gewohnheiten unserer „großen Tonsetzer haben. Der große Haufe hilft sich mit dem, daß er das Ver- „fahren großer Meister zu Regel und Beweise macht. Wehe dem, der in solchen „Fällen kein richtiges Kunstgefühl hat, und hat er es, es nicht entscheiden „läßt."

Wichtig für das Verständnis von Webers Anschauungen ist es, nachdrücklich hervorzuheben, daß wir hier an dem Punkt angelangt sind, wo das Rationale aufhört und das Irrationale beginnt. Wir stehen vor demselben Grenztore, das uns auch die Glaubwürdigkeit der Geistererscheinungen auf Webers Bühne erschwert, ja unmöglich macht. In der Wirkung der Musik kündet sich für ihn eine geheimnisvolle Realität des Seins an, die er allein durch das Kunstgefühl erfaßt. Das Werk ist ein lebender Organismus, dessen Eigenart er ebenso hellseherisch erschaut wie Leben und Eigenart im Volk, im Alltag. Auf seine Lebendigkeit kann nur hingewiesen, sie kann aber nicht bewiesen werden. Das Organ, das das „Wunderbare" aufzunehmen imstande war, nennt Weber Kunstgefühl.

So mußte er schließlich doch das Gefühl in der Musik als letzte und einzige Instanz anerkennen, wogegen er sich zuerst sträubte? Wie ist der Widerspruch zu lösen, dieser Kampf der Wirklichkeiten? Ist denn „Kunstgefühl" etwas anderes als Gefühl? Wir meinen, ebenso wie Praxis im Leben Webers gegen Schöpferkraft stritt, so griff seine Skepsis das Gefühl überhaupt an und das Kunstgefühl im besonderen. Das oben zitierte „Gefühl und wieder Gefühl, wer aber kann sagen, bei mir sitzt das Rechte", ist ein Ertrag des Nachdenkens über die Regeln der Kunst und ist ebenso selbstironisch gemeint, wie die im ersten Kapitel angeführten Briefstellen an Gottfried Weber. Das heißt: das Wissen um die Relativität des Gefühls ergriff, zersetzte den Glauben an einen sichern, unbeirrbaren Instinkt im Kunstgefühl (welches hellsehendes Gestaltungsvermögen des Wunderbar-einmalig-eigenartigen bei eigenen Werken und Nachgestalten-können desselben bei der Betrachtung fremder Werke ist).

Sofern wir den zwei Seelen Webers, dem Kampf der Wirklichkeit zwischen Alltagsleben und gestaltenden Kräften Glauben schenkten, dürfen wir an diesem die Gestaltungsvorgänge leitenden Kunstgefühl nicht zweifeln. Aber, so betrachtend, können wir auch verstehen, daß Weber „in sich seine Anschauungen zu einem abgeschlossenen Ganzen zu formen" suchte. Das Erlebnis des

„Kunstgefühls" war eine ebenso geheimnisvolle Erscheinung seines Innern, wie das Werkwerden. Es begleitete dieses, aber auch das Wiedererwecken aus der Partitur oder auch nur das Hören eines Werkes; dadurch wurde das Hören und Wiedererwecken zum Wiedergestalten selbst. Mit Worten war und ist auch heute noch von außen her nicht beizukommen; und auch in diesem gilt der schon genannte Satz Hoffmanns, daß ohne „eingeweiht" zu sein, keiner das Verständnis dafür aufbringen könne, was Kunst, oder in diesem Fall, was Kunstgefühl sei. Weber wußte, daß er es hatte; aber die fromme Begeisterung, welche fremde Werke in ihm erzeugten, ward in Zweifel gezogen, die „reine, unparteiische Ansicht", welche das Arkanum, das Geheimnis des Kunstgefühls ist, schien keinen Bestand mehr zu haben, sobald es sich darum handelte, seinem Publikum davon Mitteilung zu machen und es auf die lebendigen Schönheiten hinzuweisen. Vor dem Gedanken löste sich die Überzeugung auf, das Element des Bösen, das Wort und seine Wirklichkeit erwies seine teuflische Macht dem Leben gegenüber.

So scheint auf der Suche nach einem Halt und festem Boden das Studium der Geschichte der Werke, und der Kunst überhaupt, das einzige Mittel, um der Unsicherheit und dem Zwiespalt zu entgehen. In der Geschichte kündigte sich, wie auch das nächste Kapitel dartun wird, die Eigenart des Werkes an, gerade so, wie aus dem Lebenslauf eines Menschen der eigentümliche Charakter und seine Herkunft herauszulesen ist. So gibt Weber in seinen Einführungen stets eine Art Biographie des Werkes, welche er je nach seiner Bedeutung ausführlich und eigenartig zu gestalten weiß.[86]) Doch ist er sich bewußt, nicht mehr tun zu können, als mit begleitenden Worten, gleichsam als Pate, die Werke einzuführen. Die Kunst mußte schon für sich selber wirken; und der Glaube an die ihr innewohnende Lebendigkeit bestimmt ihn auch, es überhaupt „ganz unter der Würde der Kunst zu halten, etwas „anderes zu tun, als einen Gesichtspunkt zur erleichternden Ansicht (der „Werke) aufzustellen, von dem das Urteil der Künstlerwelt ausgehen und „sich bestimmen kann".[87])

So wuchs sein musiktheoretisches Streben wie auch das kunstgeschichtliche Interesse aus derselben Wurzel, der Praxis; sollte ihm jenes vor allem den Schülern gegenüber Früchte tragen, so hoffte er von diesem im Publikum Dank zu ernten; aber nur als Gesichtspunkt zur richtigen Beurteilung will er seine Einführungen verstanden sehen und nicht als vorgreifendes Urteil. Indem er vom Ausdrucke eigener Begeisterung und dem dadurch erzeugten Zwiespalt zur Wirklichkeit der Geschichte flüchtet, hofft er zugleich auch den Vorwurf vermeiden zu können, den ihm dann seine Zeitgenossen doch nicht erspart haben, den Vorwurf der Beeinflussung des Publikums.

5. „VOLK".

Der Vorwurf der Beeinflussung des Publikums — und damit nähern wir uns dem Zentralpunkte, in dem nicht so sehr Webers Künstlertum, als besonders sein Schaffen und Denken begründet ist — war um so schwerwiegender, als er einen Verstoß gegen jene Macht bedeutete, welcher sich seit Jahrzehnten das Interesse aller Gebildeten zugewendet hatte, — dem Volke.

Dieser Vorwurf wäre gänzlich unverständlich, wenn man unter dem Begriff „Volk" nur eine Gesellschaftsstufe verstehen wollte, wie es meist geschieht; eine unbestimmte Masse ohne Bildung, wie sie Weber im Prager Publikum entgegentreten mochte, oder gar nur die ländlichen Menschen. Wenn Weber meint, ein vorgreifendes Urteil über Kunstwerke hieße die schönsten und heiligsten Rechte der Volksstimme verletzen,[88]) so steckt mehr als eine Schmeichelei hinter diesen Worten.

Wir müssen einige Augenblicke rückschauender Betrachtung widmen, um das Gewicht ermessen zu können und die Bedeutung, die sich im Worte „Volk" vereinigte. Erinnern wir uns an Schillers Wort, „die Kunst sei eine Tochter der Freiheit und von der Notwendigkeit der Geister wolle sie ihre Vorschrift empfangen". Dieses hatte Weber als zweites Motto der Prager Vorrede zu seiner Einführung vorangesetzt. In ihm finden wir wieder die Ansicht vom freien Wachsen des Werkes, ohne an andere als von der Natur gegebene Regeln gebunden zu sein (Weber würde vielleicht sagen: der vom Kunstgefühl geleitete Aufbau des Werkes), und die eigenartige Notwendigkeit des produzierenden Geistes, welche dem Werk ihren Stempel aufdrückt, das von seinem Schöpfer Bedingte, Charakteristische des Werkes. Doch wo ist nun die Verbindungslinie zum Volk, wie kann dieses Richter über die Wahrheit und Eigenart des Einzelindividuums werden?

Kurz ausgedrückt weist der Schillersche Satz außerdem auf folgenden geistesgeschichtlichen Tatbestand hin: Es war ein Ergebnis von Herders Wirken auf die deutsche Bildung gewesen, daß man die Notwendigkeit der Geister (als Korrelat zu dem frei schaffenden Genius, nicht als seinen Widerspruch) in „lebendig gewordener Eigenart geschichtlicher Erscheinungen"[89]) sah. In Herder und durch ihn ward die Geschichte als Werden, als Entwicklung lebendig, sein historischer Sinn ließ ihn das aus dem großen geschichtlichen Zusammenhang Erblühte eines Kunstwerkes deutlich erkennen, gegenüber der früheren Ansicht des Rationalismus, daß es sich in Kunst um Muster und Nachahmung handle. Da aber das Gefühl für das geschichtliche Werden untrennbar verbunden ist mit dem Sinn für die Individualität, für die notwendige Eigenart der Erscheinungen (auf sie hatte Hamann, der „Magus des Nordens", besonderen Nachdruck gelegt), so wies die Betrachtung einer notwen-

digen individuellen Ganzheit des Werkes darauf hin, hinter dem Kunstwerk den Geist des Volkes, in welchem es gewachsen war, zu suchen (eben als geschichtlicher Einheit). Vielmehr auch umgekehrt: man entdeckte die engen Wechselbeziehungen zwischen Kunstwerk und Völkern, man erkannte sie im charakteristisch Lebendigen, Gewordenen dieser beiden. Der Ganzheit, der notwendigen Geschlossenheit des Werdens und Lebens im Universum überhaupt entsprachen nicht irgend konstruierte Kunstgebilde, sondern jene Produkte des Menschengeistes, die Herder unter dem Namen „Stimmen der Völker" herauszugeben den Plan gefaßt hatte. Die Sammlung umschloß nicht nur „Volkslieder", sondern eine Auswahl dichtenden Lebens aller Völker, Schichten und Zeiten sollte es ursprünglich werden; Drama und Epos sollte gerade so gut vertreten sein.

Und so stieg schließlich aus der religiösen, geschichtspantheistischen Wertschätzung des Lebendigen der einzelnen Völker, das man nun in seinen Äußerungen sehen und fühlen lernte, auch die Frage herauf nach der Eigenart des eigenen, des deutschen Volkes. Und nicht nur nach seiner Eigenart, sondern auch nach seiner Lebendigkeit und seiner Stimme. Es konnte und durfte, ja mußte Richter sein über die Werke, welche seine Stimme selbst waren, und die gewachsen waren aus seiner Eigenart und seinem nährenden Boden.

Erinnern wir uns an die Abhängigkeit, in der Deutschland zu Ende des 18. Jahrhunderts vom Ausland, insbesondere von Frankreich, in politischen wie auch in künstlerischen Dingen lebte, so verstehen wir auch den vielleicht kräftigsten Anstoß zu dieser Frage. Es zeigte sich eine Bewegung, die nicht nur das deutsche Volk aus seiner Zersplitterung zu einer kraftvollen, begeisterten Einheit zusammenschließen sollte; Hand in Hand damit ging die Hoffnung auf ein Opernkunstwerk, das ganz dem deutschen Wesen entsprechen, die Stimme seiner geschichtlichen Eigenart sein sollte, das zudem vermöge dieser tiefen Verwandtschaft ebensosehr im Volke lebendig war und als dessen Symbol gewertet und geliebt wurde. Das „Publikum" war das „deutsche Volk" in erster Linie und als solches Richter über Lebendigkeit und damit Wert des Werkes. An dieses müssen wir zuerst denken, wenn vom „Volk" gesprochen wird. Die Menschen, die sich gemäß ihrem geschichtlichen Werden als Deutsche fühlten, mußten auch irgendwie die „Lebendigkeit", den von der Natur geschenkten Sinn dafür haben, ob ihre Stimme aus dem Werk sprach. Und so greift die nationale Bewegung in das kunstgeschichtliche Bestreben ein. Die gesuchte Eigenart der Werke ist nicht nur die Eigenart ihrer Schöpfer oder die ihres Stoffes, sondern im besonderen charakteristischen Maße die Eigenart ihres Volkes, ihrer Nationalität.

6. BILDUNG.

Herder hatte die Möglichkeit eines das Wesen des Volkes repräsentierenden Kunstwerkes gelehrt, und damit war der Begriff eines im Volke lebendigen Kunstwerkes mit eingeschlossen. Im „Volkslied" entdeckte man das, worauf es dem „wahren Künstler" ankommt, „der die Irrwege der Kunst zu ahnden anfängt; worauf er achtet, wie der Seemann auf den Polarstern, und woher er am meisten für seinen Gewinn beobachtet",[90]) hier war das gesuchte Leben des deutschen Volkes, hierher flüchtete man sich, da man Erstarrung fühlte und die Zeit entschwunden glaubte, „da unser deutsches Volk noch reich an Gesang war".[91]) Der Drang zur „Rückkehr zur Natur", der sich in Kreisen höchster Bildung als historische Schau auswirkte (z. B. Herder: Stimmen der Völker; auch Goethe: Götz), der am Hofe zur „Schäferei" trieb, erschien als praktisches Postulat in den Kreisen der Berliner Liedschule, die mit wechselndem Erfolge das volkstümliche Lied pflegte. Die Absichtlichkeit, welche in sämtlichen Vorreden zu den Liedersammlungen nur zu deutlich hervortritt, ist ein wesentliches Kennzeichen. Aber sie gründete sich auf die erkannte „Lebendigkeit" des Volkstümlichen, welche zugleich die erkannte (und deshalb erhoffte) Möglichkeit des „im Volke Lebendigen" war. Hier liegt der eigentliche Quellpunkt des (musikalischen) Bildungsstrebens; hier treffen sich Erkenntnis und Trachten. Es ist bemerkenswert, daß ein Wiederbeschwören der Zeit des naiven Volksgesanges auch in Bürgerkreisen, wie man es sich dachte, gar nicht die alleinige Absicht war. Neben den Gemütsergötzungen liefen zuerst moralische und dann beinahe propagandistische Tendenzen einher; Schulz bezeichnet es als „den Endzweck des Liederkomponisten, wenn er seinem einzigen rechtmäßigen Vorsatz bey dieser Kompositionsgattung getreu bleiben will, gute Liedertexte allgemein bekannt zu machen. Nicht seine Melodien, sondern durch sie sollen blos die Worte des guten Liederdichters allgemein und durch den Gesang erhöhte Aufmerksamkeit erregen".[92]) Schulz steht mit diesen Ansichten gar nicht allein da; und so scheint nicht die Sangesfreude der einzige Endzweck, sondern das Bildungsstreben hat an der Absichtlichkeit der Schule seinen gewichtigen Anteil. Die Volkstümlichkeit wurde um des Kunstwerks willen benutzt, die volkstümliche Weise sollte ihre magische Schlüsselkraft zum Herzen des Publikums erweisen, sollte die einsame Dichtung[93]) für das Volk fruchtbar machen.

Wir sind nun instand gesetzt, zu den Problemen, die Weber beschäftigten, zurückzukehren. Geistig weit über der platten Bürgerlichkeit der Berliner Schule stehend, fiel sein Wirken in die Zeit, da die deutsche Wiedergeburt sich tatsächlich vollzog, da das deutsche Volk auferstand. Das Programm der Schule erhielt eine ungeheure, vorher nicht geahnte Aktualität, und Weber sah sich

durch seine Begabung dazu berufen, ihre kühnsten Hoffnungen zu erfüllen. Denn in ihm verband sich der Musiker von Blut und Beruf mit dem Bildungsmenschen. Berlin, das besondere geistige Leben dieser Stadt hat auf ihn eine große Anziehungskraft ausgeübt. Wenn er auch nicht für längere Zeit dort lebte, so ist er doch seinen Werken nach dort verwurzelt. Ganz abgesehen von der Erstaufführung des „Freischütz"; dieser selbst, aber auch die Freiheitslieder, sind ohne Berlin nicht denkbar.

Webers „Kunstgefühl", sein Sinn für das Volksmäßige, Eigenartige wies ihm die richtigen Bahnen; doch er war sich nicht nur bewußt, daß ohne dieses Kunstgefühl alle diese Bestrebungen nichtig seien; er wußte auch, daß in der Masse sich das Kunstgefühl finden lassen müsse. Die erkannte Lebendigkeit im Volkstümlichen: das war auch sein Ausgangspunkt, der Wegweiser seines Bildungsstrebens dem Publikum gegenüber. Das Volkstümliche, Volksmäßige (= Lebendige) mußte als Typisches sich in dem individual-charakteristischen Produkt des Künstlers ausprägen. Wenn es gelang, den Sinn und Verstand des Publikums so weit zu bilden, daß es durch die Einzelerscheinungen hindurch das Typische, Völkisch-Lebendige erfaßte, so mußte das Werk selber als Bildungsgut, als erkanntes Kunstwerk in den Besitz des Publikums übergehen und in seiner Humanität lebendig werden. Indem er auf die eigentümliche Natur des Werkes hinwies, wies er auf seine Wahrheit hin, welche sich in seinem Lebendigen (und darum Völkischen) aussprach, appellierte zugleich an den richterlichen Wahrheitssinn des Publikums als lebendiges Volk. Solches Bestreben hob den Blick über das Subjektiv-Beschränkte hinaus in die ewige Sphäre der Natur, welche er seinem Publikum verborgen innewohnend glaubte, welche aber dieses auch befähigte, in die höchsten Sphären der Kunst einzudringen und an ihren Offenbarungen teilzunehmen.

DRITTER HAUPTABSCHNITT:

EINHEIT.

Die folgenden Abschnitte dieser Arbeit versuchen nun nachzuzeichnen, wie Weber das Volkstümlich-Lebendig-Wahre in seinen Vorbesprechungen zu Opern als ihr Wertvolles kenntlich macht, und wie sich aus diesen Anschauungen eine Theorie der Oper ergibt, die dann sein „Freischütz" erfüllte. Wenn je nach der Gattung der Oper mehr das Volkstümliche oder das Wahre betont wurde, so bedeutet das für ihn keinen prinzipiell-, sondern nur graduell-künstlerischen Unterschied, da beides, wie wir auch weiterhin sehen werden, nur ein Ausdruck des Einmaligen, geheimnisvoll Lebendigen war, das sich in der Kunst durch das Kunstgefühl offenbarte. Denn Weber war sich wohl bewußt, in Prag als Nachfolger Wenzel Müllers noch höhere Aufgaben zu haben als die Pflege des Singspiels;[94]) aber das hieß nicht, das einfache Singspiel deswegen gering achten und verurteilen. Im Gegenteil, seine natürliche Wahrheit und Volkstümlichkeit war das Fundament, auf welchem Weber aufbaute.

Noch ist mit einem Wort auf die Entstehungsart seiner Opernansichten hinzuweisen. Wie er auch für seine Oper auf die Mitwirkung des Publikums rechnete, als dem deutschen Volke, in welchem seine Musik lebendig wurde, so kann eigentlich auch nur dort, wo er sich aus Bildungsstreben an das Publikum wandte, die geheime Verbindungslinie vom Volkstümlichen zum Wahren in der Oper sich herausgestalten und dadurch die verborgene Einheit seines ganzen Wesens und Wirkens offenbaren. „Kunst lebt nur im Leben und Leben nur in der Kunst."

Wie er im Kreise „seinesgleichen", bei Freunden und im Volke, das erschaute und in sich aufnahm, woraus sich dann sein „Freischütz" formte, so verdankte er auch seine Schau vom lebendigen Wesen der Oper, welche eine Oper war, „wie sie der Deutsche will", den erahnten Lebenskräften in der Masse des Publikums. Nach innen, auf das Charakteristisch-Lebendige zielend, erweisen sich seine Einführungen nicht hervorgebracht von einem systematischen, sondern, wenn man so sagen darf, von einem physiognomischen Geiste, dem alle Tatsächlichkeiten und Äußerlichkeiten nur zum Anlaß dienen, überall die innerlich wirksamen Kräfte und Schicksale aufzuzeigen. Was er als lebendige Kräfte fremder Werke mittels seines Kunstgefühls erfaßte und in Bespre-

chungen heraushob, war dasselbe, was er unter Freunden als seelenverbindenden Schwung, im Publikum als Volkslebendigkeit erfühlte, und nach welchem sich sein „Freischütz" formen sollte. Es war „Musik" in ihrem eigentlichsten, geheimnisvoll innersten Sinn. Es war die Einheit, die Wahrheit bewegten Lebens, die Weber selbst in sich als göttliches Geschenk fühlte.

Man möchte sagen: Werk, Publikum und Theorie erscheinen Weber in einer Einheit idealrealistischer Schau, in ihm selbst verkörpert zu einer „romantischen Dreieinigkeit" des gefühlten Lebens.

1. SELBSTBEWUSSTSEIN UND EIGENART.

Die Pflicht, die Wünsche des Publikums mit dem, was Weber als echte und wahre Kunst erkannt hatte, auszusöhnen, bewegte sich scheinbar auf zwei ganz verschiedenen Linien: Die erste hieß deutsche Oper oder überhaupt deutsche Musik. Ihr zum Recht zu verhelfen war weniger nötig, so schien es, durch Bildung der Masse, als durch Selbsterkenntnis des Deutschtums; dadurch daß die „Masse" wieder zum „Volk" wurde. Die Befreiungskriege von 1813 ließen auch in Kunstdingen ein baldiges Erwachen des deutschen Geistes erwarten. Weber erhoffte durch sie eine neue Blüte von Kunst und Wissenschaft,[95]) und auch so mag es sich erklären, daß nicht nur die Tätigkeit des Harmonischen Vereins (welcher doch gerade ein Bund junger deutscher Künstler gewesen war) nach und nach einschläft. So sehen wir auch Webers schriftstellerische Tätigkeit, die sich vor der Prager Zeit (also vor 1813) wesentlich für deutsche Originalwerke eingesetzt hatte, sich später mehr im Dienste allgemeiner kunsthistorischer Bildung bemühen.[96]) Dem praktisch-kompositorischen Arbeitsfelde blieb es vorbehalten, das Gebiet deutscher Musik zu pflegen, und mit welchem Erfolge! Wohl nie ist deutscher Geist kräftiger zur Selbsterkenntnis gerufen worden als durch Webers patriotische Lieder.

Die zweite Aufgabe war, das Völkisch-Eigenartige in volksfremden Werken aufzuzeigen, dafür Interesse und Verständnis zu erwecken und so, von der Bildungsseite her, das Publikum für die Kunst zu gewinnen und die ruhige, unvoreingenommene Stimmung zu erzeugen, in welcher der Geist des Werkes auf das Publikum wirken konnte.

Die Eigentümlichkeit des in Webers Bereich liegenden Spielplanes bringt es mit sich, daß er von ausländischen Werken nur solche französischen Ursprungs zu besprechen hatte. Seine Bemerkungen über den Nationalcharakter beschränken sich daher, abgesehen von ein paar Seitenbemerkungen über die Italiener, auf den Franzosen. Über ihn spricht er bei der Charakterisierung der „Konversationsoper" vielleicht am ausführlichsten. Diese Opern „enthalten „meist ohne Rücksicht auf ihre historischen Beziehungen — durch welche sie „uns zuweilen sehr fern gerückt werden — doch nur das eigentliche Gesellig-

„keitsleben der jetzigen oder vielmehr zunächst der französischen Welt. Sie „sind die musikalischen Schwestern der französischen Lustspiele und geben „uns, wie diese, das an jener Nation Liebenswürdigste. Heitere Laune, spie„lender, fröhlicher Witz, auf angenehme Weise durch einige hübsche Situa„tionen herbeigeführt, sind diesen Opern eigentümlich und durch den Ge„schmack der Nation so zur Hauptsache erhoben, daß man (wie bei ihren Lust„spielen) eine sehr große Zahl derselben nennen könnte, die sich in Hinsicht „der Art der Erfindung, in Zuschnitt, Behandlung und Charakterzeichnung „beinahe völlig gleichen und nur durch die mehr oder minder glückliche Be„handlung des einmal beliebten Materials voneinander unterschieden und an„ziehend werden können."

„Sie treten im Gegensatze des dem deutschen und italienischen Gemüte „eigenen tiefern, leidenschaftlichen Gefühls als Repräsentanten des Verstandes „und Witzes auf. Namentlich und hauptsächlich in musikalischer Hinsicht. So „wie der deutschen innigen Phantasie ein einzeln gegebener Gedanke genügt, „sie aufzuregen, um in herrlichen Massen ein Tongemälde auszuführen, der „glühenden italienischen oft das einzelne Wort: Liebe, Hoffnung usw., dasselbe „erzeugt (was dann auch allenfalls wieder, dieser Worte entkleidet, doch noch „als sprechendes Seelenbild allein durch sich bestehen würde, wie die höhere „Instrumentalmusik z. B.) — so ist es der französischen Musik eigen, nur meist „durch das Wort allein Wert zu haben, da sie, ihrer Natur und Nationalität „nach, witzig ist."[97]) Weber fügt andern Orts noch hinzu: „. . . so wie es wohl „in jeder andern Sprache unmöglich sein möchte, einen ganzen Abend im ge„selligen Kreise angenehm zu unterhalten und vielleicht sogar geistreich zu „erscheinen, ohne am Ende eben etwas gesagt zu haben, so wird auch in solchen „Opern-Konversationskunstspielen nicht leicht ein anderes Volk den Franzosen „den Rang streitig machen."[98]) Die „leicht dahinspielenden Weisen, die mit „einer liebenswürdigen Oberflächlichkeit angenehm zu unterhalten wissen",[99]) führt Weber mit diesen Ausführungen geschickt und belehrend auf den Volkscharakter zurück, ihre „leichtfertige Lieblichkeit" als das „fröhliche volkseigene Aufjauchzen" kennzeichnend.[100]) Was deutscher Ernst und schwere Beweglichkeit ihnen als „durchaus heiter gaukelnden Sinn" zum Vorwurf machen mochte, erklärte er als das Wesentliche, Nationale, als die französische Eigenart, die keiner Entschuldigung bedarf.

2. VOLKSTON UND REALISMUS.

Der Entschuldigung französischer Eigenart bedurfte es nicht, wohl aber manchmal der Bearbeitung von Werken. Das sehen wir schon an der Bemerkung über die Stoffbehandlung durch Bouilly und Treitschke der Oper: „Die Jugend Peters des Großen", von Weigl. Weber schreibt: „In Hinsicht

„der Behandlung des Stoffes, der die interessante Zeit des sich selbst zum Schiffs-„zimmermann machenden Zars . . . umfaßt, ist die Hand des sie ursprünglich „bearbeitenden Franzosen unverkennbar, der seine Nationalgalanterie gern „selbst dem rauhen, kräftigen Herrscher angemodelt hätte. Herr Treitschke „hat dagegen manches neueren Beziehungen näher zu rücken versucht, wozu „auch die Zeit, in der die Oper geschrieben wurde, nämlich während der An-„wesenheit der erhabenen Monarchen in Wien, veranlaßt haben muß und dem „Interesse des Ganzen nur zuträglich sein kann, da alles zunächst Liegende und „ihn Umgehende der Mensch willig in freundlicher Anregung wieder vor sich „sieht und durch die Phantasie so gerne Vorzeit und Gegenwart beziehend ver-„einigt."[101]) Die Beobachtung nationaler Eigentümlichkeiten und Wünsche führte Weber auch zu interessanten Feststellungen über die formale Seite der Oper, wie man aus folgendem Beispiel sieht: „Die Anzeige ist der Verfasser noch „den Zuhörern schuldig, daß der Schluß der Oper („Joseph" von Méhul) mit „dem kurzen Sologesange des Joseph und darauffolgendem Chore von Herrn „Musikdirektor Fränzl in München, ganz dem Geiste Méhuls sich anschmie-„gend, dazukomponiert ist. Der Verfasser ist ein erklärter Widersacher aller „Einschiebsel, Weglassungen und sonstigen Verstümmelungen des Original-„werkes und wird darüber später öfter Gelegenheit haben sich auszusprechen. „Wenn er es aber hier erduldsam findet, so liegt dieses in einer lokalen Kunst-„eigenheit aller französischen Opern, deren Schlußchöre durchaus beinahe be-„deutungslos sind, weil der rege Sinn der Franzosen nach Lösung des Knotens „gleich alles unbedeutend finden und, es nicht beachtend, fortstürmen heißt. „Der Deutsche läßt sich gern noch in den erzeugten angenehmen Gefühlen „wiegen und folgt teilnehmend dem Darlegen derselben von den ihm lieb-„gewordenen Charakteren auf der Bühne. Die Rücksicht also, daß die Oper „wirklich durch diesen Zusatz gewonnen habe, und die geringere, daß sie so „in ganz Deutschland gegeben wird, bewogen ihn, es in dieser Gestalt zu „lassen."[102])

So ist für Weber die Wirklichkeit der „lokalen Kunsteigenheit" maßgebend, obschon er ursprünglich die Absicht hat, für das „Originalwerk" einzutreten; der „Realismus" der Bühne war — uns heute vielleicht schwer verständlich — doch vor allem ein Erfüllen der Wünsche des Volksgeschmacks, wenn Weber auch hoffte, durch seine Einführungen nach und nach so auf diesen zu wirken, daß er sich auch geistig dem Originale anbequemte.

Die Aufgabe mußte bei den Werken am meisten Erfolg versprechen, die vermöge ihrer leichten volkstümlichen Art schon beliebt waren, wie die Singspiele und Vaudevilles. Hier, wo keine Schwierigkeiten im Mitgehen des Publikums zu erwarten waren, konnte das Streben, eine nachdenklichere und damit duldsame und verständnisvolle Einstellung zum Stück zu erreichen, sich unbesorgt und erfolgversprechend zeigen. So wird die Einführung in Fischers

„Hausgesinde" vielleicht am charakteristischsten für Webers Ansichten und Methode. Sie enthält eine kurze Abhandlung über die komischen Volkstypen, ihre lokale Bedingtheit und ihre Verpflanzung auf fremde Nationalbühnen.[103]) Wir geben sie in ihrem allgemeinen Teile wieder. „. . . So lokal in der Regel „die Volksposse im allgemeinen ist und nur durch heimatlich vertraute Figuren „und Charaktere wirkt, mit denen sich, wenn auch nicht angeborene, so doch „anerzogene Begriffe vom Burlesken und Lachenerregenden verbinden — wo-„her es auch kommt, daß jedes Volk den in einer komischen Person ausgespro-„chenen Repräsentanten seiner launigen und lächerlichen Seite hat —, so haben „sich doch zuweilen einzelne dergleichen Gestalten von einer Nationalbühne „auf eine andere verpflanzt und sind durch die Bearbeitung mehr oder weniger „nationalisiert und dem im Volke wohnenden Begriff von Komik näher gebracht „worden. — Selten ist dies ganz gelungen, meistens war, zum Wohlgefallen „daran, kritische Berücksichtigung und Erkenntnis des jedem Volke Eigentüm-„lichen notwendig, und dadurch schon und nur für wenigere ganz von Wirkung „und Verständlichkeit. Um den Falstaff, John Bull der Engländer, den Har-„lequino (ja nicht mit dem deutschen Hanswurste zu verwechseln) und den „Policinello der Italiener usw. ganz zu genießen, dazu gehört Vertrautheit mit „dem Nationalcharakter" . . . (folgt eine Charakterisierung berühmter Volks-komiker). „Vorliegendes Hausgesinde wurde . . . zunächst in Wien von dem „bekannten Komiker Hasensuth, der unter dem Namen des Taddädls sich „selbst einen höchst komischen Charakter schuf (. . .), auf die Bühne gebracht „— und dann, auf etwas andere Weise gemodelt, von dem ehemals in Berlin „angestellten Komiker Wurm. In Wien wurde an die Stelle des dort natürlich „wirkungslosen französischen Vaudeville eine neue Musik geschrieben . . ." (von Fischer).

In diesem Ausdruck „natürlich wirkungslos" offenbart sich konzentriert ein Wissen um etwas, das heutiges, einseitig auf „Kunst" eingestelltes Denken nur zu leicht vergißt; das Wissen um das Einmalige, Absolut-Völkische, das Realistisch-Organische. Sobald das Denken vom Entstehungsort des Werkes seinen Ausgang nahm, also hier von der teilweise noch von der Improvisation abhängigen Volksposse, vom Theater selbst, welches mit dem Volk im Innersten verbunden, den Volkscharakter repräsentierte, schienen Bearbeitungen, Änderungen erlaubt, ja erwünscht, um die Einheit vom Geschmack und Charakter des Volkes mit dem Dargebotenen aufrechtzuerhalten.

Webers sich scheinbar widersprechende Bemerkungen über Einlagen, Instrumentationsänderungen, Lokalanspielungen auf der Bühne finden eine Erklärung in der als notwendig gefühlten Akkommodation an Zeit und Ortsgeschmack, an den Volkscharakter in volkstümlichen Stücken. Eine gewisse primitive Ehrfurcht vor dem natürlichen Empfinden des Publikums spricht aus diesen Ansichten. (Seitdem hat sie sich in Ehrfurcht vor dem Werke gewandelt,

welche aber eben die von Webers Zeit erst angestrebte [Publikums-] Bildung voraussetzt.)

So läßt Weber die heute meist als Verbrechen geltende Uminstrumentierung von Grétrys „Blaubart" gelten (durch Fischer), weil sie dem Sinne der damals lebenden Musikwelt näher sei, ohne die Ideen ihrer Eigentümlichkeit zu berauben. Allerdings sei es dem Kunstkenner lieber, die Oper in ihrer Originalgestalt zu hören.[104]) Gerade der Volkston in Grétrys Werk, der volkstümliche Geist, der aus seinen Melodien sprach, wurde ja nicht angetastet. Für Weber war die Bearbeitung wohl ein Kompromiß, aber sie ist uns verständlich, wenn wir bedenken, daß es ihm und seiner Zeit noch mehr auf den Geist als auf die Noten ankam. So sind auch die kleinen Veränderungen, die Fischer in den Melodien vornahm und die heute als „pietätlose" Bearbeitungen Fischers gebrandmarkt werden,[105]) gewiß nicht so schwerwiegend. Sogar dem Kunstkenner, welcher damals auch noch weniger nach der Person als nach dem Geist fragte, war doch seine Liebhaberei, die Freude an der volkstümlichen Weise, unbenommen. Fischers Veränderungen waren nicht viel mehr als ein Akt der „Herrenstellung",[106]) welche der „Volks"wille den Kunsterzeugnissen gegenüber hat.

Wir können nicht umhin, hier eine Stelle aus Grétrys Memoiren mitzuteilen, welche in der Frage der Bearbeitung nicht nur eine dritte Auffassung in höchst interessanter Weise zeigt, sondern die auch geeignet ist, unsere Betrachtung weiterzuführen. Grétry schreibt[107]): „Voyez le chant de Pergolèze. Le chant est d'un dessin pur qui suit la déclamation; quelques notes d'accompagnement lui ont suffi pour complèter le tableau. On pourroit sans doute multiplier les accompagnemens sans nuire à l'ensemble; c'est ce que fait le musicien qui écoute. Je n'ai jamais entendu la ‚Servante Maîtresse', sans faire dans ma tête quelques parties satisfaisantes, et j'étois enchanté que l'auteur m'eût laissé ce plaisir."

„J'éntends souvent les musiciens de la comédie italienne ajouter quelques notes par-ci, par-là, à mes accompagnemens; ce qu'ils ajoutent est bien, mais j'aimerois mieux qu'ils le laissent faire aux spectateurs, qu'il faut aussi amuser. Si chaque exécutant avoit la même envie, que seroit-ce qu'un tel ensemble?"

Das ist allerdings die bequemste Art, den Wünschen der „musikalischen" Hörer entgegenzukommen. Dreißig Jahre später, als Weber schrieb, konnte man, scheint es, auf diese Art der Belustigung des Publikums nicht rechnen. Und gar heute?

Man fühlt sich versucht, von einem langsamen Erstarrungsprozeß (in Noten) einer früher „frei schwebenden Musikphantasie" zu reden, — denn was ist Generalbaß- und Verzierungskunst anderes als die gelebte, vom Künstler und Hörer gleichermaßen angewandte, geforderte und genossene Musikphantasie, sei sie nun ausgeführt oder nur im Kopfe des Musikers, wie Grétry wünscht? —

Eine Erstarrung der Musikphantasie zugunsten der festgelegten Einmaligkeit eines Kunstwerkes, welche, im 18. Jahrhundert beginnend, ihren Gipfelpunkt in der bis auf die letzte Nuance ausgefeilten Partitur der Modernen fand. Diese „Materialisation" der musikalischen Phantasie im Augenblick, wo das ausgehende Jahrhundert eine „Befreiung des natürlichen Gefühls aus den Banden des Rationalismus" brachte, sei als ein eigentümlicher und vielsagender Widerspruch angemerkt, besonders falls in der Beschreibung der Romantik mehr die Phantasie als der Sinn für das Charakteristische hervorgehoben wird. —

Weber löst die Frage freier Verzierung — denn um diese handelt es sich für ihn nur noch, und zwar auch nur Verzierungen des Gesangs — in seiner, die Stileigentümlichkeiten letzten Endes auf das Nationale zurückführenden Art, wovon die bekannte Anekdote Genasts Zeugnis gibt. Genast schreibt in seinen Memoiren[108]): „Ich ließ mir einmal in der Rolle des Jakob (Méhul: ‚Joseph') das Vergehen zuschulden kommen, eine ganz kleine italienische Verzierung anzubringen. Durch meine zwinkernden Augen bemerkte ich den grimmen Blick, den der Meister mir von seinem Pult aus zuwarf. Sobald der Vorhang gefallen war, eilte ich in meine Garderobe, um der Strafpredigt zu entgehen, aber kaum hatte ich Mantel und Gewand abgeworfen, so trat er ein und donnerte alsbald los: ‚Was machen Sie denn für dummes Zeug? Glauben Sie nicht, daß Méhul, wenn er solchen Schnickschnack hätte haben wollen, es besser gemacht hätte als Sie? Ich muß mir das ins Künftige verbitten! Haben Sie mich verstanden? Gute Nacht und schlafen Sie Ihren italienischen Rausch aus!' . . . Weber duldete nur Kadenzen, wenn der Komponist eine Fermate vorgeschrieben und dem Sänger absichtlich Freiheit gelassen hatte."

Wenn Weber, von seiner Verehrung für alte klassische Musik gar nicht zu reden, zu vergessen scheint, daß Pergolese, auf den doch der von ihm geforderte, die Verzierungen verschmähende, realistische Stil, der Stil des „wahren Wortausdrucks", in der Musik zurückgeht, Italiener war, so kommt das daher, daß dieser es doch nicht in dem Sinn war, wie Weber italienischen Theaterstil kannte. Der italienische Opernbetrieb in Deutschland war irreführend und ließ in Weber erst sehr spät die Ahnung aufdämmern, daß Pergolese ein Ausnahmefall unter den Italienern bedeute, der nicht lediglich den Anbruch einer neuen, wahreren Zeit auch für Italien anzeigte, sondern daß er das Anzeichen einer Änderung des Sinns, des Stiles der Oper überhaupt war. Wir werden im 5. Kapitel noch einmal auf diesen Punkt zurückkommen.

Für seine Person war Weber schon entschlossen, eigenartigen und durch innere Wahrheit bedeutenden Werken die Originalgestalt zu wahren — dies zu betonen ist eigentlich unnötig, denn sonst hätte ja sein Bildungsstreben des Beweggrundes ermangelt. — Wir haben ja diesen Umstand auch schon erwähnt (im Kapitel „Freikugeln"), als es sich darum handelte, zu zeigen, wie in den Bildungsabsichten gerade eine notwendige Wandlung seines Innern, von phan-

tastisch-improvisationsmäßigen Kunsttrieben zu einer die magische Dauer des Erzeugnisses verehrenden Einstellung, sich aussprach. So gut er um die Bedeutung des Lokalen, Augenblicklich-Volksmäßigen wußte, so gut kannte er das Realistisch-Organische des Werkes selbst, das für ein höchst verfeinertes Gefühl erst wieder in lokale Bedingtheit ausmündet.[109]) Der charakteristische Orchesterklang zum Beispiel, den er gewahrt haben möchte, ist für ihn selbstverständlich; temperamentvoll schreibt er in einem Bericht über eine Aufführung des „Wasserträgers" in München: „. . . Höchst unangenehm ward „ich aber durch eine Verballhornung der Komposition im Finale überrascht: „eine der himmlischsten Stellen wird, aus mir völlig unbegreiflichen Ursachen, „ganz ihrer Wirkung beraubt. Nachdem der Wasserträger Marzellinen zankt, „unwillig über ihr Widerstreben ist und sie in Tränen ausbricht, soll nach „diesem Fortissimo eine Klarinette ganz allein eintreten und die Melodie: „𝄞 c c Es d c vortragen, worauf erst der Fagott und dann das Violoncell dazu„tritt und der Bruder, seine Schwester tröstend und bittend, zu singen anfängt. „Diese Stelle ist überall von der höchsten Wirkung. Hier bläst nicht nur die „Oboe diese Stelle (durch welchen ganz anderen Ton schon der Zweck der „Komposition verfehlt ist), sondern man hat auch noch ein Akkompagnement „dazugesetzt. So wie auch zu den paar Noten D, die Antonio und später Mikely „allein zu singen haben, noch einige Achtel in der Violine dazu gemacht wurden. „An Orten, wo es an guten Klarinettisten fehlt, ließ ich es mir noch höchstens „gefallen, daß diese Stelle von der Flöte vorgetragen wird, aber daß man eine „Begleitung dazu setzt, ist unerhört, und ich hoffe . . ."[110])

Der Widerstreit von Bearbeitung und Nichtbearbeitung, scheinbar aus Rücksicht auf das Publikum entstanden, aber Anzeichen einer tiefgehenden, nun auch in das allgemeine Publikum eingedrungenen Einstellungsänderung zum Künstlerischen überhaupt, wird schließlich noch kompliziert durch die Rücksicht auf eine dritte Realität, die zu Werk und Publikum hinzutritt: der Schauspieler. Die Darstellung auf der Bühne war naturgemäß von ihm abhängig; zwar bei aller Unterordnung unter das Werk ist auch hier wieder das Eigenartige, der Charakter ausschlaggebend: „Die Individualität des Sängers „ist die eigentliche unwillkürliche Farbengeberin jeder Rolle. Der Besitzer „einer leichtbeweglichen, biegsamen Kehle und der eines großartigen Tones „werden ein und dieselbe Rolle ganz verschieden geben: der eine gewiß um „mehrere Grade lebendiger als der andere, und doch kann durch beide der „Komponist befriedigt werden, insofern sie nur nach ihrem Maßstabe die von „ihm angegebenen Graduationen der Leidenschaft richtig aufgefaßt und wieder„gegeben haben."[111])

Improvisationsmäßiges der lokalen Bedingtheit nachgeben, Charakteristisches im Werk und in seinen Einzelheiten, Individualität des Sängers, alles vereinige sich zur „Wirkung" und möglichsten Natürlichkeit und Wahrheit

des Eindrucks; die Wirkung ist es, die Publikum, Werk und Sänger zu ihrem Recht kommen läßt; auf sie zielt Weber hin.

Übrigens, die Erkenntnis einer absoluten, nicht volksmäßigen, sondern stil-, kunstmäßigen Bedingtheit der Musik, welche letzte Feinheit des musikalischen Gefühls voraussetzt, spricht sich in einer Gruppe von Bemerkungen Webers aus, welche auch schon aus dem Grunde interessant ist und deshalb hier angeführt sei, da sie im Zeitraum von etwa einem Monat zusammengedrängt entstanden ist. Man kann dabei nachfühlen, wie in Webers Geiste gewisse Erkenntnisse aufstiegen und, für kurze Zeit an der Oberfläche schwimmend, ihn beschäftigten, um sodann unvergessen wieder andern Einfällen und Denkrichtungen Platz zu machen.

Am 6. März 1816: „Die Ouverture und Introduktion der Oper ‚Cortez' „von Spontini bewies abermals den Satz, daß eine echt auf szenische Wirkung „berechnete Musik im Konzertsaal gewaltig an Wirkung verliere, woher wohl „auch die kühle Aufnahme dieser trefflichen Stücke, trotz der gelungenen Auf„führung des Orchesters und Chors, zu entschuldigen sein mag."[112])

Nach dem 22. März 1816: „Der Referent vermißt an dem Ganzen (‚Chri„stus am Ölberge' von Beethoven) Haltung und Einheit des Stiles sowie „auch jene edle Einfalt, die dem Geiste des Oratoriums ausschließlich eigen „sein sollte. Die effektvollen Chöre erinnern oft an das Theater und erwecken „den Wunsch, sie da zu hören, welches allerdings für ihre Lebendigkeit, nicht „für den eigentümlichen Charakter der Musikgattung spricht."[113])

Am 26. März 1816: „Die Arie aus der Oper ‚Faniska' von Cherubini „wirkte, obwohl schön von Mad. Grünbaum gesungen und gut akkompa„gniert vom Orchester, nicht sehr an dieser Stelle und behauptete ihre drama„tischen Rechte."[114])

Am 6. April 1816: „Sturm aus der Oper ‚Medea' von Cherubini. So „gewiß es auch ist, daß dieser große Mann nur Treffliches liefern kann, so „brachte dieses Musikstück heute keine große Wirkung hervor, da es nicht wie „der Haydnsche ‚Sturm' ein für sich allein bestehendes Werk ist, sondern „durchaus auf den szenischen Zusammenhang in der Oper mit jenem eingrei„fenden Wesen berechnet ist, das Cherubini so eigentümlich bezeichnet."[115])

Am 9. April 1816: „Chor zu dem Trauerspiele ‚Thamos' von Mozart. „Eine herrliche, mächtige und edle Komposition, die gewiß an ihrem Platze „die höchste Wirkung tun muß und auch hier ergriff und erfreute."[116])

Aus dem geschärften Sinn für das „Lokale", „Festgelegte", sei es nun durch das „Lebendige" des Publikums oder durch das „Künstlerisch-Einmalige" der Musik, immer aber für das Charakteristische der Wirkung, dämmert in Webers Anschauungen schließlich etwas herauf, das uns später noch beschäftigen wird. Irgendeine Stilform, in der Werk, Darsteller und Publikum zu einer Einheit verschmolzen und in der alles in einem „Totaleffekt" des Theaters auf-

ging. Es war seine Stilform, deren Realismus, deren Wirklichkeit zu erkennen allerdings die Wirkung seines Werkes leichter macht als seine Einführungen. Denn der „Freischütz" bedurfte der Einführung nicht, er sprach für sich selbst.

3. OPER UND HUMANITÄT.

Für die nähere Betrachtung des Opernproblems müssen wir noch einmal bei der Liebhaberei für das Volkstümliche anknüpfen. Man hat die bekannte Vorliebe der Romantiker für Grétry auf den volksmäßigen Liederton in seinen Opern zurückgeführt. Auch Weber, dem Grétry in vielem ein Vorbild ist, nennt ihn „vielleicht den einzigen der in Frankreich erblühten Komponisten, der bedeutend lyrischen, ja sogar oft romantischen Sinn hatte".[117])

Zwar der aristokratisch denkende Spohr — der auch erklärt hatte, das Volkstümliche der „Freischütz"-Melodien sei kein besonderer Ruhm, dann wären Wenzel Müller und Kauer die glücklichsten Komponisten, Gluck der unglücklichste; durch gelungene und gediegene Musikformen habe der „Freischütz" den Beifall erst verdient, den ihm die ins Volk gedrungenen Weisen so rasch gewannen — weist in seinen Pariser Briefen gerade Grétrys Werke als unebenbürtig aus der Reihe von Méhul und Cherubini auf die Volksbühne. Sicherlich ist das nicht etwa nur aus einem Geringdenken vom musikalischen Volkslied zu erklären, sondern das Betonen des Formell-Gediegenen im Gegensatz zum Volkstümlich-Freien weist auf den eigentümlichen Umschwung hin, der in Grétrys Zeit in der Wahl und besonders in der Behandlung der Opernstoffe sich vollzogen hatte und der für Weber schon ganz selbstverständlich geworden war. Dieser Umschwung kündet sich schon in der eigentümlichen Art an, wie Weber Grétry als Komponisten charakterisiert. Er schreibe „in der reinen Natursprache eines sich die eigene Bahn brechenden „Genius, der durch die Glut seiner Phantasie zuweilen in dem Labyrinthe des „Regelrechten sich verwirrend, nur wieder auf ganz eigentümliche Weise, die „seinen Irrtümern meist einen hohen, seltsamen Reiz verleiht, die Schranken „überspringt". Die Schranken der musikalischen Form sowohl wie die des gesellschaftlich Überkommenen sind wohl gemeint; und in der Tat sind ja die einen nicht ohne die andern übersprungen worden.

Volkstümliches auf der musikalischen Bühne hatte schon zu Anfang des 18. Jahrhunderts seinen Reiz ausgeübt; so treten zum Beispiel in einem Ballett Rameaus die verschiedenen Nationalitäten[118]) auf, und die Musik sucht sich ihren Eigentümlichkeiten anzupassen. Doch war solche Eigentümlichkeit nicht mehr als reizvolle, spielerische Begleiterscheinung. Später hatte sich das Verhältnis dazu verschoben. In vornehmen Kreisen war man vom unmittelbar erfaßten, gefühlten Ausdruck der Wahrheit, der

Lebendigkeit der, allerdings nun auch dem Stand nach, volksmäßigen Darbietungen ergriffen. Wieweit das ging, beleuchtet eigenartig eine Stelle aus Grétrys Memoiren: „J'avois remarqué . . . à la représentation de Théodore et Pauline (24e Juin 1784) que l'ennui et le plaisir se peignoient alternativement sur la physiognomie des spectateurs: l'ennui étoit toujours causé par les acteurs nobles, et les paysans ramenoient chaque fois la gaieté. Je partageai tellement les sentimens du public, que, malgré les sollicitations des comédiens, je refusai une seconde représentation qui auroit produit le même effet. Je proposai à l'auteur des paroles un plan qui excluoit les personnages nobles: il adopta . . ."[119]) So sehr vermochte man sich für das begeistern, wovon die hommes de lettres soviel gesprochen und geschrieben hatten. Das Volkstümliche wurde als „Rückkehr zur Natur" und zum natürlichen Menschen empfunden; im Sinn für das Volksmäßige offenbarte sich der Sinn für das Naturhaft-Wahre; volksmäßig, naturhaft und wahr wurden, auf jene Zeit angewandt, Wechselbegriffe.

In diesem Zusammenhang ist Webers Ausspruch zu betrachten, daß Grétry als erster neben Pergolese das Streben besitze, „der Wahrheit des „Wortausdrucks und der die Charaktere treffend bezeichnenden Melodien aufs „vollkommenste zu genügen,[120]) indem sich seine Melodien und ihre Rhythmen „immer nach dem Bedürfnisse des Augenblicks und nicht nach festge„stellten Formen richteten und erzeugten."[121]) Wie das verstanden sein will, erläutert am besten eine Episode aus Grétrys, von Weber übrigens seinen Lesern dringend zur Lektüre empfohlenen, Memoiren.[122]) Darin tut dieser sich viel darauf zugute, das „Bonjour" eines bei ihm eintretenden Bekannten in charakteristischer, jedesmal wechselnder Weise in Musik setzen zu können. Weber bewundert das Vermögen Grétrys, der augenblicklichen, einmaligen Situation mit seiner Musik beizukommen und diese festzuhalten, und bezeichnenderweise stellt sich für ihn die Frage nach einem dadurch veranlaßten Aufgeben der musikalischen Form gar nicht, da es ihm vor allem um die innere Wahrheit und Natürlichkeit zu tun ist, welche sich mit der abgeschlossenen Form trotzdem vereinen mag. Diese Betrachtungsweise der musikalischen Kunst ist uns bereits nichts gänzlich Fremdes mehr. Weber ist ja in erster Linie Improvisator gewesen, der in besonderen Situationen die Kraft zur Musik fand und von ihr besessen wurde. So ist es nun folgerichtig, daß er, mit geschärftem Sinn für Verwandtes, bei Grétry den Sinn dafür, daß „Kunst nur im Leben lebt", anmerkt und musikhistorisch die mit ihm und Pergolese eintretende Neigung, recht eigentlich das Natürliche, Alltägliche, nicht das Erhaben-Poetische im Bereich der Oper herrschen zu lassen, als bedeutsame Wende in der Entwicklung der musikalischen Kunst signalisiert.

Durch diese verwandtschaftliche Intuition wird sich Weber der epochemachenden Rolle, die Pergolese und Grétry in der Musikgeschichte spielen,

vollständig bewußt. Die Arbeitsweise Grétrys sei das Bezeichnendste in der damaligen Zeitepoche, den sechziger Jahren, das Neuhervortretende in der Grétryschen Musik. Sie bilde den Anfang einer neuen Kunstepoche in Frankreich. Pergolese findet Weber allerdings „bei weitem korrekter und mehr „Herr aller Mittel als Grétry, welcher sich auf keinerlei Weise in Erreichung „seiner Ziele (der Wahrheit des Wortausdrucks und Bezeichnung der Charak- „tere) durch Beschränkung irgendeiner Art hindern ließ, und daher oft in der „Verlegenheit, seine Ideen den Grundsätzen des harmonischen Baues anzu- „schmiegen, die seltsamsten Auswege erfand, deren wahrhaft kindlich-naive „Querstände doch immer lebendig das Suchen nach innerer Wahrheit genial „aussprachen."[123])

„Innere Wahrheit", das eigentliche Suchen Grétrys, war die Bedeutung seiner Arbeitsweise, die „alles auf den Effekt hinleitete". Denn Effekt ist damals oft nicht zu verstehen als äußerliche Wirkung, wenn Weber das Wort schon auch in diesem Sinn braucht, sondern in gewissen Zusammenhängen als „wahre Wirkung", Wahr-, Lebendig-Wirken, gleichbedeutend mit „natürlicher Wahrheit" und „volkstümlich".

Es ist für uns heute allerdings schwierig nachzufühlen, wieso das geistige Prinzip der „innerenWahrheit" gerade den volkstümlichenWeisen innewohnen sollte und lediglich eine Parallelerscheinung sei zu der Vorliebe der Komponisten und des Publikums für Volksmäßiges und für noch zu schildernde Bevorzugung von Mitteln der Komposition, welche die Lebenswahrheit und das Charakteristische der Situation ausdrücken. Wir mögen darin ein uns entschwundenes Stück „Kunstgefühl" ahnen, welches damals beides, volkstümtümliche Ausdrucksweise und innere Wahrheit des musikalischen Ausdrucks, ebenso glaubhaft verband, wie man keinen Anstoß daran nahm, den volkstümlichen Geisterglauben als Stück seines Lebens zu betrachten. Das Verschmelzen aller dieser Faktoren zur Kunstgemäßheit gehört rein jener Epoche an und ist ein geschichtliches, unseren Lebensbedingungen entschwundenes Phänomen, das nur noch begrifflich festzuhalten ist.

Betrachten wir aber die innere Wahrheit der musikalischen Komposition unter dem weiteren Gesichtspunkt einer Forderung nach innerer Wahrheit der Oper überhaupt, so läßt sich im Gedanken an Rousseauschen Drang zur Natur zurück und in Betrachtung der einzelnen musikalischen Kunstgriffe in der Behandlung des Operntextes ein Gemeinsames in der natürlichen Wahrheit der Wirkung wohl erahnen. So ist die Frage nach der Wahrheit des Wortausdrucks oder wahrer musikalischer Zeichnung der Charaktere nur eine differenzierte Forderung nach wahrer Menschlichkeit der Oper überhaupt. Durchgeht man die Einführungen und Besprechungen Webers, so bezieht sich manches Lob auf gute Deklamation und charakteristische Ausdrucksweise.[124]) Was er Friedrich Wieck über Liederkomposition schrieb, ist auch die Maxime, nach

der er den Operntext behandelt sehen möchte. „Bei meinen Gesängen hat mich „immer nur das größte Streben, meinen Dichter wahr und korrekt deklamiert „wiederzugeben, zu manchen neuen Melodiegestaltungen geführt."[125]) „Rühm-„lichen Fleiß in Beobachtung richtiger Deklamation, angemessenen Ausdrucks „und Bezeichnung der Charaktere" gesteht Weber manchem neueren Komponisten zu; und wenn man sehen will, wie sehr Weber durch strenge Anlehnung an den Text auf Sinngemäßheit ausging, schreibt Max Degen,[126]) so beachte man den interessanten Aufsatz „König Yngurd",[127]) worin Weber, der den Gesang einer Wahnsinnigen mit Hilfe einer raffinierten „falschen" Deklamation behandelte, von Müllner, dem Dichter des Stückes deswegen angegriffen, sich verteidigt. Wir dürfen übrigens wohl beachten, daß durch diese Behandlungsweise der Versrhythmus in seiner ursprünglichen Eigenberechtigung gänzlich vernachlässigt und die Prosa, die Sprachweise des Alltags, musikalisch einzufangen gesucht wird. Das sollte uns stutzig machen, da doch Weber gerade aus seinem Künstlertum heraus und aus der Betrachtung der „Masse" des Publikums das Prosaische, das Gewöhnliche des Lebens ausgeschieden hatte und er es zu fliehen suchte. Aber wir erinnern uns auch an dessen Maskenhaftigkeit und Doppeldeutigkeit; daß es plötzlich als Erschütterndes der Natur, als Freund, als Geliebte, als Volk wunderbar und sprechensbegabt erschien und Weber zum Gestalten zwang. Durch seine Musik wurde ja der solchermaßen verwandelte Alltag alsdann entkräftet und zu höherem Sein im Wunderspielwerk der Oper emporgehoben.

Fügen wir noch bei: Innere Wahrheit muß ebensosehr wie die Melodie auch der Harmonie, den Modulationen innewohnen: „Die Modulation ist etwas „sehr Heiliges und nur dann an ihrem Platze, wenn sie den Ausdruck befördert „und erhebt . . ."[128]) Demgemäß lobt er zum Beispiel Driebergs „Don Tacagno": „Sehr einfach ist alles moduliert, bis der Stoff wahre Veranlassung „gibt, reicher mit Harmoniewendungen einzugreifen."[129])

Das seit ungefähr der Mitte des 18. Jahrhunderts auftretende Streben nach innerer Wahrheit der Bühne hatte aber schließlich, wie gesagt, auch auf die Stoffwahl einen entscheidenden Einfluß gehabt und die „große Oper" gerade ihres Stoffes wegen zu einer mehr oder weniger problematischen Erscheinung gemacht. Trotz der großen Verehrung, die Weber für Gluck hegte, hat er keines seiner Werke zur Aufführung gebracht. Was er über die große Oper dachte, vereinigt sich — mit Vorsicht formuliert — in der Besprechung von Poissls „Wettkampf zu Olympia". „Es ist viel über eigentliche Wesenheit der sogenannten „großen Oper gestritten, und bis jetzt noch nicht festgestellt worden, von wel-„chen Grundprinzipien sie eigentlich bedingt wird. Ich begnüge mich also, nur „anzuführen, was man gegenwärtig in stillschweigend angenommener Über-„einkunft unter dem Beiwort ‚groß' zu verstehen pflegt. Nämlich eine Oper, „in der die Musikstücke durch fortlaufend instrumentierte Rezitative verbunden

„sind, und wo demnach die Musik als Herrscherin, von allen ihren ununter-
„brochen in Tätigkeit gesetzten Krondienern umgeben, Hof hält."

„Damit verbinde man noch den Begriff, daß in der Wahl des Stoffes auch
„nur das Großartige verwendet werden dürfe. Unter diesem Großartigen aber
„versteht man meistens wieder bloß das, was man aus der alten klassischen Zeit
„der Griechen und Römer entlehnen kann. Diese Begriffe stehen nicht nur mit
„dem in Verbindung, was die Franzosen als Grundsätze für die Tragödie auf-
„stellten, sondern sie gehen unmittelbar von ihnen aus, da, meines Wissens,
„sie die Schöpfer dieser großen Oper sind, die vor allem Gluck zu einer bis
„jetzt noch in dieser Gattung unerreichten Höhe gebracht hat."

„Wir haben in Deutschland nicht sehr viele dieser Klasse angehörige Ori-
„ginalwerke, und der, besonders jetzt, zum Romantischen sich neigende Zeit-
„geist wird ihrer Vermehrung immer bedeutender in den Weg treten."[130])
Der Zeitgeist eben strebte zur Verbindung des „Wahren" mit dem Volks-
mäßigen.

Webers Worte sind geschrieben ein Jahr vor der Aufführung des „Frei-
schütz"; er ahnte, daß er selbst dem Publikum etwas zu bieten hatte, das ver-
möge seiner deutschen Menschlichkeit unmittelbarer sprach als diese griechi-
schen Stoffe, die für die große Zahl der schlichten Hörer niemals in die Sphäre
des Wirklichen, der „inneren Wahrheit", rücken konnten. Was half es, daß
Gluck die sinngemäße, dramatisch wahre Deklamation pflegte, daß die Wissen-
schaft ihn im „Orfeo" zum Beispiel als einen glänzenden Vertreter der Volkstüm-
lichkeit ansehen darf, wenn er große Szenen (wie eingangs) aus kleinen Liedern
entwickelt.[131]) Der Stoff schon blieb dem Publikum fremd und schien daher
äußerlich und stelzenhaft. „Dans la tragédie tous les personnages doivent être
nobles, jusqu'au scélérat qui trahit la patrie", bemerkt Grétry in seinen Me-
moiren.[132]) Waren Opern, die die Forderung nach wahrer innerer Leben-
digkeit im Sinn der Kunst erfüllten, schon selten genug, so hatte zudem noch
das Publikum kein Verständnis dafür, wie wir gesehen haben. Es blieb ja im
Grobnationalen stecken: „Kasperle ist das Wahre, für die Prager fehlt der Hans-
wurst!"[133]) In Dresden aber bewunderte man blind italienische Kehlfertigkeit.
Die Humanität, die ideale Menschlichkeit fehlte, welche die Werke „der wenigen
ausgezeichneten Meister der Kunst" zu schätzen und zu würdigen wußte,
„denen es vorbehalten geblieben war, die Gattungen, von den einzelnen Na-
„tionalcharakteren erschaffen, einander zu nähern, zu verschmelzen und sie der
„Welt angehörig zu machen."[134]) Es war ja das Merkwürdige, daß die „innere
Wahrheit" der Opernschöpfung sie über die nationalen Eigentümlichkeiten
hinaushob in eine Sphäre der wahren Menschlichkeit, in der es keine Grenzen
mehr gab. Bei Gluck schien dies erreicht, doch war der Zeitgeist nach
1800 gegen ihn, und das Publikum ermangelte des Kunstsinns. Denn dieser
mußte umfassend sein, um auch durch den griechischen Stoff hindurch

das Menschliche so zu empfinden, wie es im Romantisch-Eigenartigen damals empfunden wurde. Es waren immer nur wenige, für die nationale Eigentümlichkeiten sich im umfassenden Kunstsinn eingliederten, für die es kein Widersinn war, was Weber an Gänsbacher in Dresden im Jahre 1817 schrieb: „Die Kunst hat ja kein Vaterland, alles Schöne sei uns wert, welcher Himmels-„strich es auch erzeugt haben mag." Doch war das Publikum erst einmal so weit, das Schöne, das Menschlich-Wahre in aller Kunst zu erfassen, dann galt auch, was Schillers Ode an die Freude sagt: „Alle Menschen werden Brüder". Der Kunstsinn des Publikums, der solches zu erfassen vermochte, hing von der Höhe seiner Bildung ab; der Kunstsinn des schaffenden Künstlers aber, der solches bewirkte, von seiner umfassenden Genialität.

4. MUSIK.

Es ist nun der Moment gekommen, um an früher Gesagtes wieder anzuknüpfen. Zweimal schon fanden wir den Ausdruck: der Welt angehörig. Die Lebenskräfte, die sich in Weber entfalteten, wiesen ihn aus den engen Schranken des Alltags, machten die Enge unerträglich, trieben ihn in die Welt, seinesgleichen zu suchen, welche das in ihm zum Leben Wachsende und Drängende verstehen konnten. Die Welt war ihm als sein Wirkungskreis erschienen im Gefühl dieser inneren Kräfte, und er floh die Allzuvielen, die Leute, um die Menschen zu finden, zu denen er in seiner Musik, seiner wahrsten und reinsten Empfindung, sprechen konnte.[135])

Wir haben zudem gehört, wie ihm der Gesang das erste vom Schöpfer verliehene Instrument schien, wie Gesangskomposition, als Trägerin der dramatischen Wahrheit, aus der Enge des Hauses hinaus in die Welt der größeren Ansichten und weiteren Bilder führte, in der reine Menschlichkeit alle Gegensätze der Länder und Nationalitäten überbrückte. Alle die, welche von seinen Liedern, seiner Musik ergriffen wurden, verstanden auch seine Gefühle, kraft ihrer Liebe zur Kunst. Harmonie verband alles Getrennte. Nun scheint: „Was „die Liebe den Menschen, ist die Musik den Künsten und den Menschen, denn „sie ist ja wahrlich die Liebe selbst; die reinste, ätherische Sprache der Leiden-„schaft, tausendseitig allen Farbenwechsel derselben in allen Gefühlsarten ent-„haltend und doch nur einmal wahr, doch von tausend verschieden fühlenden „Menschen gleichzeitig zu verstehen."[136])

Musik, sie war die tiefste und geheimnisvollste, sie war die magische Kunst geworden, welche wie keine andere ihre menschenbewegende Macht offenbarte. Man muß es wörtlich nehmen; die Menschen waren in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts und zu Anfang des 19. beweglicher als heute, leichter und tiefer von den Eindrücken der Kunst und besonders der Musik entflammbar. Die Anekdote ist überliefert, daß Weber den greisen Wieland

in Weimar besucht und ihm vorgespielt habe. Weber habe in seiner Phantasie ein Crescendo (nach der Art des Mannheimer Orchesters) angebracht, von welchem Wieland magnetisch von seinem Sitz emporgezogen worden sei. Aber dieselbe Anekdote wird von manchem andern auch noch erzählt. — Die Affekte hatten besonders in der vorhergehenden Generation in der Musik nicht bloß eine scheinhafte, sondern höchst reale Bedeutung, ihre Wirkung zeigte sich wie hier nicht nur in seelischen Erscheinungen, in Tränenströmen und Verzweiflungsausbrüchen. Ihre Zaubergewalt war so unwiderstehlich wie die Gewalt der Gefühle, der Liebe. Gerade auch in der Zeit der Befreiungskriege scheint man sich ihr hingegeben und Begeisterung zu kriegerischen Taten aus ihr gezogen zu haben.[137]) Wir haben schon erwähnt, wie durch die Komposition von Körners Gedichten Weber der patriotischen Bewegung einen starken Impuls verlieh. Auch hierin war „dramatische Wahrheit, die ins Leben führt"; und durch seine Weisen machte er sich alle, die sich zum deutschen Volke zählten, zu Freunden und Bewunderern.

Wir sehen unschwer einen nicht nur zufälligen Zusammenhang zwischen dem äußeren Ablauf der Zeit und dem inneren Suchen von Weber. Neben der nationalen, heroisch-patriotischen Auswirkung verlangte das befreite Gefühl und die Bildung nach einer einheitlichen, im Menschlichen weltumfassenden Formung und Gestaltung des Lebens durch den Kunstsinn. Man fühlte im tiefen, nicht aussprechbaren Geheimnis der Musik das Menschlichste ausgesprochen und das Widerstrebendste vereint — so konnte die Schaubühne stets weniger der Mithilfe der romantischsten, geheimnisreichsten aller Künste entbehren bei ihren Darbietungen —. Das spricht nüchtern schon aus dem Bericht Graf Dalbergs, des Intendanten der Mannheimer Bühne, welcher sagt, daß seit dem Erscheinen von Mozarts „Entführung" auf dem Theater das Publikum nun ebenso viele Singspiele wie Schauspiele verlange (während vorher die Schauspiele bei weitem in der Überzahl gewesen waren).

Weber aber begehrte zu jenen zu sprechen, die das Werk seines Künstlerwillens verstehen konnten, in deren magischem Gefühlskreise seine innere Musik lebendig erblühte, Klang wurde und nach bewegtem Stoff verlangte, welcher selber bewegt war durch die Musik der Leidenschaften und Gefühle.[138]) Nicht nur sollten seine Lieder das Volk entflammen, sondern die Seele des deutschen Volkes, die sich in ihnen aussprach, sollte auf der Bühne zur Wirklichkeit, zu Erscheinung und Körper werden, und als sein eigenes, des deutschen Volkes Selbst erkannt werden.

Was Weber und seine Zeit gemeinsam bewegte, war die Erkenntnis der lebendigen Kraft, welche den Menschen erst zum schöpferischen Menschen, die Masse erst zum Volk und das Produkt erst zum Werk macht. Nach dem Prinzipe dieser genialen Lebendigkeit war die Musik, mußte die Oper beschaffen sein, und sie konnte es auch sein — „wie es Mozarts Meisterwerke bewiesen".

Wenn je Weber Vorbilder gehabt hat, so ist Mozart in erster Linie zu nennen, für den er zeitlebens die ehrfurchtvollste Bewunderung hegte.

Und gab nicht ein wunderbarer Volksglaube der in Mozarts Meisterwerken wohnenden genialen Lebendigkeit, der göttlichen Kraft selber Zeugnis, welcher gerade die „Entführung aus dem Serail" die erste Oper Mozarts nannte, während sie doch in Wirklichkeit seine vierzehnte war?[139]) „Aber ein „inneres, tief gefühltes Wahrheitsprinzip liegt dieser Meinung zugrunde — „welche unbekannten Obern göttlichen Ursprungs im richtenden Menschen; ... „nannte sie die erste, weil sie das erste Werk oder die erste Stufe der künstle„rischen Vollendung Mozarts geworden, die die Welt in ihm ehrt, anstaunt „und nach ihm nennt."[140]) Sie war die erste, in der Mozart der Meister im tiefsten Sinne war. Weber sagt, er getraue sich „den Glauben auszusprechen, „daß in der ‚Entführung' Mozarts Kunsterfahrung ihre Reife erlangt habe" und daß „dann nur die Welterfahrung weiterschuf."[141])

Weber fühlte nun auch in sich die Kunsterfahrung reifen, den Tag nahen, da er auf seine Art Zeugnis seiner Meisterschaft ablegen sollte. Glückliche Vorboten waren schon seine patriotischen Lieder; sie verrieten das Leben, das er ihnen wünschte. Überall wurden seine Weisen gesungen und verbreiteten wunderbar Leben, Feuer und Einigkeit im deutschen Volke. Seine Musik war wirksam im wahrsten und reinsten Sinn.

5. DEUTSCH UND WELSCH.

So wenig Weber das Publikum als Masse fähig sah, den lebendigen Wahrheitsgehalt eines Werkes zu erfassen, ohne dazu erzogen zu sein, so wenig schien es ihm möglich, daß „ohne reifes, anhaltend strebendes Forschen selbst dem „von Natur begünstigten Genius" beschieden sei, „in die tiefsten Geheimnisse „der Kunst zu dringen; denn wahrhaft Großes zu leisten ist nur dem in sich „ganz gesammelten und abgeschlossenen Gemüte möglich."[142]) „Mit wissen„schaftlichen Kenntnissen, ja selbst mit dichterischen Talenten begabt" zu sein, schien ihm ein großer Schritt vorwärts zur „vollendeten Kunstbildung."[143]) Nach dieser vollendeten, umfassenden Kunstbildung strebte er selbst am meisten; „Wie töricht ist es," schreibt er an Julius Benedikt, seinen Schüler, 1824, „zu glauben, daß das ernste Studium der Mittel den Geist lähme. Nur „aus der Herrschaft über dieselben geht die freie Kraft, das Schöpferische, her„vor, nur vertraut mit allen schon betretenen Bahnen und frei sich auf ihnen „bewegend kann der Geist neue finden."[144])

Diese Vertrautheit mit allen schon betretenen Bahnen, eben die Kunstbildung, war ein wesentlicher Zug deutschen Geistes: Man hat gerade, was die Oper anbelangt, von einem von Norddeutschland ausgehenden Versuch eines Paktes zwischen dem musikalischen Gewissen des

Opernsetzers und dem kritischen des modernen Ästhetikers gesprochen. Aber zugleich gilt das Wort von Novalis: Deutschheit ist Kosmopolitismus mit der kräftigsten Individualität gemischt. So sehen wir das Charakteristische der ersehnten deutschen Oper, die Vertrautheit ihres Schöpfers mit allen schon betretenen Bahnen, zusammenfallen mit der umfassenden Menschlichkeit des Opernwerkes höchster Gattung. Und ein eigenartiger, romantisch gesinnter Geist mußte es schaffen.

Weber belehrt uns folgendermaßen: „Die Kunstformen aller übrigen Na-„tionen haben sich von jeher bestimmter ausgesprochen als die der Deutschen. „In gewisser Hinsicht nämlich. — Der Italiener und Franzose haben sich eine „Operngestalt geformt, in der sie sich befriedigt hin und her bewegen. Nicht „so der Deutsche. Ihm ist es rein eigentümlich, das Vorzügliche aller übrigen „wißbegierig und nach stetem Weiterschreiten verlangend an sich zu ziehen: „aber er greift alles tiefer. Wo bei den andern es meist auf die Sinnenlust ein-„zelner Momente abgesehen ist, will er ein in sich abgeschlossenes Kunstwerk, „wo alle Teile sich zum schönen Ganzen runden und einen."[145])

Mozarts Schreibart, die „den Ausdruck des Affektes in der durch die „Orchesterbelebung höher potenzierten Deklamation" . . . („wie ihn die fran-„zösischen Sänger [sive Schreier] lieben") . . . mit „dem italienischen Wirken „durch sich und durch den eigenen Gefühlsausdruck"[146]) verband, ist für Weber ein Beispiel des von den Deutschen erstrebten Opernstils, in welchem alle Mittel zum „Totaleffekt" verschmelzen. Aber seine Werke waren nicht volkstümlich, waren kein Nationalgut, so sehr sie von den Kennern bewundert wurden. „Die deutsche Nationaloper, die gern von Fremden lernt, aber es „in Wahrheit und Eigentümlichkeit gestaltet wiedergibt, wird endlich auch „den Rang unter den Kunstnationen feststellen, dessen unerschütterlichen Grund „Mozart in der deutschen Oper legte",[147]) meint Weber hoffnungsvoll.

Das deutsche Opernwerk mußte ein Ganzes, ein organisches, innerlich lebendiges Gebilde sein. Die Wahrheit des Ausdrucks, die Weber schon an Méhul, an Cherubini schätzte, das Auffassen des Ganzen als Ganzes, sollte auch die „einseitig bezeichnende und das Kunstwerk so elend in zwei Hälften „teilende Redensart: dies oder jenes Musikstück sei besonders schön instru-„mentiert"[148]), bei der deutschen Nationaloper nicht anwenden lassen. Nur ein wahrer deutscher Meister konnte ja diese schaffen, und „ein wahrer Meister „hat im Augenblicke des Empfindens auch alle ihm zu Gebote stehenden Mittel „als Farben vor Augen. Er denkt sich so wenig wie der Maler eine nackte Ge-„stalt, die er erst später mit glänzenden Lappen und Steinchen aufputzen „möchte. Ja, unter dem reichen Faltenwurfe entdecke man allerdings die innere „Ursache desselben, in der ihn erzeugenden Muskel usw., aber das Ganze muß „ganz gedacht sein, sonst bringt es auch nur Halbheit vor das Auge oder „Ohr des Genießenden, ist ein angeputzter Gliedermann und keine lebende Ge-

„stalt."[149]) Nur die „unglückselige Klasse der selbstzufriedenen Halbkenner" ist es, welcher, da sie außerstande ist, das Ganze zu überblicken, der „sträfliche „Mißbrauch des musikalischen Reichtums, den die neueste Kultur der Instru- „mentalmusik hervorbrachte, schmeichelt."[150])

Gegen den Mißbrauch der Musik zur „Sinnenlust des Moments" überhaupt kämpfte Weber, gegen die Oberflächlichkeit, die nur nach Effekten hascht und mit Effekten sich begnügt. So geartet erschien ihm besonders die italienische Musik.[151]) Der Kampf um die deutsche Oper, der seit Jahren geführt wurde, war nicht nur ein äußerlich in der Sprache begründeter oder aus Nationalstolz genährter. Es handelte sich um mehr: um die Kunst selbst und ihre heilige Wahrheit. So sehr Weber von Dresden aus an Gänsbacher schreibend beteuert, er wolle die Italiener eher erhalten als untergraben, so erschien ihm die welsche Musik doch als die Musik der bloßen Äußerlichkeit und des Vergnügens und war ihm als solche verhaßt. Meyerbeers Liebäugeln mit dem italienischen Geschmacke war nicht nur ein Verrat an der deutschen Sache, es war auch ein Verrat an der Kunst und der Künstlerschaft selbst. „Mir blutet das Herz," schrieb Weber an Lichtenstein, „zu sehen, „wie ein deutscher Künstler, mit eigener Schöpfungskraft begabt, um des „leidigen Beifalls der Menge willen zum Nachahmer sich herabwürdigt. Ist „das denn gar so schwer, den Beifall des Augenblicks, ich sage nicht zu ver- „achten, aber doch nicht als Höchstes anzusehen."[152]) Und an Gottfried Weber schreibt er: „Meyerbeer verstrickt sich leider Gottes immer mehr in „den elenden Schlendrian. Welche herrliche Blüte ging da unter! — Was „hofften wir alles von ihm! — O, verfluchte Lust zu gefallen! . . ."[153])

In der „Kapuzinerpredigt" („Tonkünstlers Leben", 5. Kapitel) macht sich Webers Unwille gegen den ganzen modernen italienischen Opernbetrieb mit großer Trommel und kleiner Flöte in Versen Luft.

„Heisa, juchheisa! Dudeldumdei!
„Das geht ja toll her, bin nicht dabei.
„Ist das eine Art Komponisten?
„Seid ihr Türken, seid ihr noch Melodisten?
„Treibt man so mit der Tonkunst Spott,
„Als hätte der alte Musengott,
„Das Chiragra, könnte nicht dreinschlagen?
. . . . . .
„. . . der Komponist liegt im Bequemen,
„Höhnt die Natur, läßt sich wenig grämen,
„Kümmert sich mehr um den Knall als den Schall,
„Pflegt lieber die Narrheit als Wahrheit,
„Hetzt die Hörer lieber toll im Gehirn,
„Hat das Honorar lieber als das Honoriern,
„Die Kunstfreunde trauern in Sack und Asche,
„Der Direktor füllt sich nur die Tasche.
„Der Kontrapunkt ist worden zu einem Kunterbunt,

„Die Lernenden sind ausgelassene Lärmende,
„Die Melodien sind verwandelt in Maladien,
„Und allen gesegneten klass'schen Genuß
„Verkehrt man uns in Knall-Fidibus.
„Woher kommt das? Das will ich euch verkünden:
„Das schreibt sich her von vielen Applaudiersünden,
„Von dem Geschrei und Bravogeben,
„Dem jetzt die Publikümer leben,
„Wenn freche Passag' macht den Magnetstein,
„Der den Applaus zieht in die Oper 'nein.
„Auf den Laufer, gut oder übel,
„Folgt das Gepatsch, wie die Trän' auf die Zwiebel,
„Hinter dem Esel kommt gleich der Schwanz,
„Das ist 'ne alte Kunstobservanz," usw.[154])

Und doch ist etwas in Weber, das für Italien spricht. Ganz kann er Rossini nicht ablehnen. Er schätzt an ihm die unbekümmerte Kraft der Jugend und ruft: „Glaubt ihr, weil ich seine zahllosen Schwächen kenne, ich „liebte ihn darum weniger, . . . den liebenswürdigen, ungezogenen Jungen, „l'enfant chéri de la fortune, . . . der an der strengen Schule vorbeilaufend und „die armen Kameraden auslachend, die darin schwitzen, Marzipan knabbert, „indessen diese vom Publikum höchstens mit Kartoffeln gefüttert werden."[155]) Aber er „fürchtet sich vor nichts mehr als vor der Zeit, wo er anfangen wird, „klug werden zu wollen", und er wünscht, daß „der Himmel der gaukelnden „Libelle einen gnädigen Blumentod gebe, ehe sie beim Versuche, zur Biene „werden zu wollen, als [gehaßte] Wespe inkommodiert."[156]) Was die Wirkung auf das deutsche Publikum anbelangt, so meint Weber, daß „die Glut des „aus dem Süden herüberwehenden Rossinischen Sirokkowindes bald aus- „brennen werde; denn wenn auch der Tarantelstich die Leute zum Tanzen „bringt, so sinken sie doch bald erschöpft und dann geheilt nieder."[157])

Auch seinem späteren Gegner Spontini kann Weber nicht vorwerfen, daß er nur auf den Effekt hin arbeite. Er muß anerkennen: wenn Spontini auch „von Mozarts Tiefe und romantischem Schwunge mehr betäubt ge- „leitet, von Glucks höchstmöglichst gestellter Deklamationstreue und Stärke „verleitet und von den abgestumpften Gefühlsnerven seiner Hörer zu stär- „keren Reizmitteln gezwungen, um jedes Wort mit Harmoniengold und In- „strumentalkraft unterstrich, wenn er alle möglichen künstlichen Verwe- „bungen bis zum Bizarren bunt mengte", so war er doch „vom großen Genius „beseelt" und schuf „seine Werke aus einem eigentümlichen Gusse, und „es ist etwas, das dasteht, das ihm gehört, wenn vielleicht nicht ewig lebend, „da ihm der allein Dauer gebende Stempel der Klassizität fehlt; doch wird sein „Werk immer als die seltsamste Verkochung des Romantischen mit dem witzig- „treuen Geregelten höchst merkwürdig in der Kunst bleiben."[158])

Holtei ist der Ansicht, daß Weber, durch seine Dresdner Stellung in Opposition gedrängt, sich absichtlich blind für die Vorzüge der italienischen

Oper gestellt habe. Daß sie für ihn nicht nur äußerliche Effektmacherei war, geht aus den angeführten Stellen hervor. Auch Holtei schreibt: „Um aber durchaus bei der Wahrheit zu bleiben, darf ich es nicht verschweigen: es ist mir, als hätte der ‚Barbier' auf dem Weberschen Index librorum prohibitorum unter den Ausnahmen gestanden und Gnade vor ihm gefunden, quand même." Webers Einfühlungsvermögen war groß genug, den Meister in diesem Werke zu spüren.

Wenn auch Weber die Eigenart der italienischen Oper in dem eigentümlichen Wesen ihrer Komponisten zugeben mußte, so blieb doch ein viel tieferer Gegensatz des Wesens übrig, der von Weber gefühlt, ihm doch nicht geistig klar werden konnte, so lang er die italienische Oper entwurzelt und in fremdem Lande sah; er hat nie das Glück und die Gelegenheit gehabt, sie dort zu hören, wo erst ihr eigentlicher Sinn lebendig wird, in Italien selbst. Freilich, diesen Sinn scheint er dennoch geahnt zu haben und ist doch ein überzeugter Gegner derselben geblieben.

Im Jahre 1823 nämlich kam Weber zur Aufführung seiner „Euryanthe" nach Wien. Die Zeit war insofern ungünstig, als Barbajas italienische Operngesellschaft, von Rossini selber geführt, ganz Wien in einen Taumel des Entzückens versetzte; die allerersten Künstler der Zeit hatten sich zu einem Zusammenarbeiten gefunden, das wohl das Vollkommenste war, was Wien je gehört hatte. Wie sehr Weber von diesen Eindrücken ergriffen wurde, zeigt sein Bericht an Caroline: „Hier ist die höchste, reinste Vollendung, das Herrlichste „und Grandioseste, was die Natur an Stimme geben kann, und alles, was nur „als Künstler verlangt werden kann. Ich war unendlich ergriffen; und eine „eingelegte Arie sang die Fodor so herrlich, daß ich überzeugt bin, wenn sie „die ‚Euryanthe' sänge, man könnte toll werden. Dieses tiefe leidenschaftliche „Gefühl und dabei die nie vergessene Herrschaft und Besonnenheit über alle „Mittel."[159])

In einer Aufführung der „Cerenterola" verließ Weber plötzlich das Theater. Holtei berichtet über diesen Vorfall: „Meine Frau befragte ihn, warum er gestern so plötzlich aufgebrochen und ob er unwohl gewesen sei. ‚Nein,' antwortete er, ‚ich wollte nicht länger bleiben, denn wenn es diese verfluchten Kerls schon so weit bringen, daß solches nichtswürdiges Zeug mir zu gefallen anfängt, da mag es der Teufel dabei aushalten.' "

Weber hatte sich der Macht des italienischen Theaters ausgesetzt; aus diesen Eindrücken mag ihm die Ahnung aufgestiegen sein, wie sehr auch dieses, in seiner Art, wahre Wirkung hervorbrachte. Gerade, daß Weber ja auch mit dem Publikum rechnete, verwirrte ihn. Sein ganzes Gebäude von der volksmäßigen inneren Wahrheit seiner dramatischen Schöpfung stürzte zusammen in dem Augenblick, als ihm diese Künstlergesellschaft durch den Zauber ihrer Stimmen und Persönlichkeiten die Vision und die theatralische

Atmosphäre Italiens selbst heraufbeschwor, als er zu ahnen begann, daß das, was er bisher äußerliches Theater gescholten hatte, ebenso natürlich war und im Volksgeist als sein Ausdruck, seine natürliche Lebendigkeit wurzelte. Er hatte von jeher auf dem geistigen Standpunkt gestanden, der „wahre Kenner „müsse inmitten der Parteien stehen und das Gute würdigen, es komme, woher „es wolle, es von dem Standpunkt des Erzeugers desselben beurteilend."[160]) Er hatte nicht gedacht, daß die Konsequenz dieses Standpunktes auch einmal seine Anschauungen vom Guten und Wahren in der Kunst angreifen könnte. Nun ahnte er, daß das italienische Theater so etwas ganz anderes sei als nur Effekt. Daß es für die Italiener ebenfalls eine Wahrheit bedeutete, vielleicht keine innerliche, aber eine Wahrheit der Kultur, welche ebenso große Rechte beanspruchte. Die innere Wahrheit der Kunst, die die Menschen der ganzen Welt verbrüdern sollte, da sie der Natur entsprach, schien ihre unbedingte Überlegenheit über die bloße Sinnenlust der Südländer einzubüßen, da diese dem Süden natürlich schien. Die weltumfassende Mission der deutschen Oper traf jenseits der Alpen auf einen Widerstand des Blutes, der alle Fortschritte der Bildung zweifelhaft machte.

Es war vielleicht im tiefsten Sinn auch bei Weber ein Widerstand verwandten Blutes, der sich da offenbarte und ihn nun so plötzlich verwirrte. Gerade in ihm selbst waren südliche Wünsche mächtig, Wünsche nach der Hingabe an den Augenblick und an die Impression seiner Wahrheit und Wirklichkeit. Bedenken wir: Seiner Natur nach war er auf das Publikum und sein unbedingtes Mitgehen eingestellt — er konnte nicht Werke schaffen nur um des Werkes willen, ohne die Kräfte des Publikums zu Hilfe zu rufen. Seine Frau, die getreue Beraterin und Helferin, war seine „Galerie mit zwei Augen". Wie klagte er über die blöde Masse, die auf seine Arbeitskraft so lähmend einwirke, wie suchte er sie zum Enthusiasmus aufzurütteln durch seine Einführungen. Das lebendige, mitgehende Publikum suchte er für seine Werke, und wenn er die Menschen nicht fand, verwendete er deren Melodien, den charakteristischen Ausfluß ihrer Lebendigkeit in seinen Kompositionen; sein Genius gab ihm selber endlich Melodien ein, die des Volkes Leben erweckten — Wirkung herüber und hinüber —, und nun diese Vision von Italien, die anstrengungslos mitreißende Kunst Rossinis. Es war dasselbe und doch so fremd; es paßte so schlecht zu Webers ernsthaften deutschen Bildungstheorien und war doch so natürlich.

Ist es zu verdenken, daß Weber das Theater verließ, um sich über so verwirrende und umwälzende Eindrücke geistig klar zu werden, oder vielleicht, um ihnen auszuweichen, und einer in seinem Alter kaum mehr möglichen Umgestaltung der Kunstansichten zu entgehen, die sein Lebenswerk irgendwie in Frage gestellt hätte?

6. WIDERSPRUCH UND LÖSUNG.

Wir sind mit der Erwähnung der Eindrücke, die Weber in Wien 1823 vom eigentlichen Wesen des italienischen Theaters höchstwahrscheinlich empfangen hat, der Entwicklung unserer Arbeit zeitlich vorausgeeilt. Doch scheint uns diese kleine Freiheit insofern berechtigt, als sie manches zum Verständnis der nun folgenden Betrachtungen beiträgt. Weber hat, ohne sich darüber in den Einzelheiten klar zu sein, das im tiefsten Wesen Gegensätzliche des italienischen Theaters zu jener theatralischen Form, die dem deutschen Geist gemäß war, ohnehin empfunden. Weber suchte das Ganze, die Einheit des Bühnengeschehens nicht nur im Werke selbst, sondern auch im Zusammenhang mit dem Publikum. Der idealrealistische „Volks"begriff jedoch, die Forderung des „Volkstümlichen der Wirkung nach", verbunden mit den Vorstellungen des Wahren und Eigenartigen, ließen ihn nicht so leicht darüber klar werden, daß er sich eigentlich in bezug auf die Wirkung, den Effekt, ganz Ähnliches wünschte, was in Italien an der Tagesordnung war. Und ein anderer Umstand bereitete ihm mehr Schwierigkeiten.

Im Wesen der Oper selbst lag etwas, das immer wieder zur (italienischen) Unsitte des Genießens der Einzelwirkung und daher zur oberflächlichen Einstellung dem ganzen Opernwerk gegenüber verleitete. „Aus Ganzem im Ganzen „bestehend," meint Weber, „gebiert die Oper eine große Schwierigkeit, daß „jedes Musikstück durch den ihm zukommenden Bau als ein selbständig orga„nisch in sich abgeschlossenes Wesen erscheint — und doch soll es als Teil des „Gebäudes verschwinden in der Anschauung desselben; in keiner Art von „Kunstwerken als in der Oper ist es schwieriger zu vermeiden, daß sie nur von „unstet wandelnden Geistesblicken zusammengesetzt sei, die uns einzelnes „liebgewinnen und das Ganze darüber vergessen lassen. Hierin unterscheidet „sie sich vom Drama, das, wenn es nicht ein Knall- und Effektstück ohne innere „Wahrheit und ohne dauerndes Leben ist, das Leben selbst uns vorspielt, indem „es bei jeder Wiederholung, wo wir doch schon genau wissen, was geschieht, „uns ebenso wieder spannt und erregt, wie das erstemal."[161])

Auch für das Drama fordert Weber also innere Wahrheit; vielmehr erkennt er dieses an seiner inneren Wahrheit als ein regelrechtes Bild des Lebens selbst; dazu mit der wunderbaren Möglichkeit der Wiederholung seines Ablaufs in derselben psychischen Intensität, enthoben der Macht der Gewohnheit, des Alltags! Es scheint fast, als sehe Weber im Drama überhaupt das wahre Vorbild der Oper (eben als vollkommenes, vielleicht sogar natürlicheres Lebensbild). Doch scheint er für die aus dieser Gegenüberstellung sich ergebende Problematik der Musik — als Musikgläubiger — keinen Sinn gehabt zu haben. Für ihn war sie Schlüssel zum Geheimnisvollsten der Welt.

Jedoch, so wahr die Musik wirken konnte, so sehr zeigte sich auch unter den Händen Unberufener ihr schädlicher Einfluß auf die Wirkung des Stückes. „Nur Heroen der Kunst gelang es", und mit diesen Worten spricht er für den tiefer Blickenden, indem er vielleicht doch insgeheim für das Leben, für das Drama Partei ergreift, eine Ahnung des Tragischen im Musikertum aus —, nur Heroen gelang es, um die Klippe herum zu kommen, die heimtückisch in ihr lag. Diese Klippe zeigte sich darin, daß die Oper aus verschiedenen Musikstücken bestand, die, in sich abgeschlossen, jedes einen besonderen Charakter hatte, was dem Hörer erlaubte, das eine oder das andere zu bevorzugen, anstatt das ganze, auf der Bühne sich abspielende Stück Leben als Ganzes aufzunehmen, wie im Drama. Es gab immer wieder Ansatzpunkte des Intellekts und des sinnlichen Vergnügens,[162]) die durch die einzelnen Abschnitte und Nummern hervorgebracht, die dramatische Handlung zerrissen und den Eindruck des Lebens störten. Zudem erforderte es die größte Kunst, in einem Ensemble zum Beispiel die verschiedensten Charaktere in der Musik auszudrücken, obschon diese gerade durch ihr Wesen dazu geeignet waren.

Weber stößt sich nicht an der Nummernform an und für sich; es ist vielleicht wichtig, dies zu betonen denen gegenüber, die Weber allzusehr nur als Vorahner des durchkomponierten Wagnerschen Gesamtkunstwerks preisen. Als echtem Romantiker kam es ihm auf den Geist an, der sich auch in den abgetrennten Formen ankündigte. Der mußte ein Ganzes sein, dann bildeten „alle Teile und Beiträge der verwandten Künste, ineinander schmelzend und auf gewisse Weise verschwindend und untergehend, eine neue Welt". Die einzelnen Stücke durften nicht als solche heraustreten, sondern sollten von einem geistigen, geheimnisvollen Band zusammengehalten werden, ebensogut wie auf der Bühne die einzelnen Sänger und Darsteller die Aufmerksamkeit nicht auf sich ziehen und die Gunst des Publikums für sich einnehmen durften. Ein auch in den Künstlercharakteren aufeinander eingestelltes und abgestimmtes Ensemble war Weber als die erste, wichtigste Erfordernis für die beabsichtigte Gesamtwirkung der deutschen Oper erschienen.[163]) Mannigfach waren seine Bestrebungen, die geeigneten Kräfte für seine Bühne zu gewinnen und auszubilden; auch als Regisseur griff er unermüdlich in das Bühnengeschehen ein und spornte die Darsteller zu charakteristischen, der Situation und dem Zusammenhang entsprechenden Leistungen an.[164])

So sollten auch nicht einzelne liebgewordene Musikstücke den Beifall fürs Ganze entscheiden, sondern die verschiedenen Eindrücke des Hörers mußten sich in einem großen Allgefühl am Schlusse auflösen.

Es gab längst bekannte äußere Mittel, die Handlung innerlich zu verknüpfen; und am richtigen Platze angewendet, taten sie ihre wunderbare Wirkung. Gewisse „(wohlgelungene) Stücke können zu zarten Fäden in dem Gewebe einer Oper werden, wenn sie von einem wahren dramatischen Kompo-

nisten gesponnen, durch die Verwebung mit dem Gange der ganzen Handlung unwiderstehlich die Herzen der Zuhörer fesseln.[165]) Indem gewisse eindringende und herrlich wiederkehrende Melodien die Hauptmomente der Handlung und des Gefühles zusammenhalten, kehrt, was etwa früher Ahnung war, später in voller erfreulicher Gewißheit wieder.[166]) Glücklich und richtig berechnet sind sie leise Fäden, die das Ganze geistig zusammenschließen."[167]) So scheint Weber ein Duett in Isouards „Cendrillon", einer sonst unbedeutenden und gehaltlosen französischen Oper, am gelungensten, „welches, als eine leidenschaftliche Stelle, auch dem Komponisten am meisten Stoff lieh, das er aber besonders glücklich durch die darin verwebte Melodie eines Liedchens zeichnete, durch welches Aschenbrödel des Prinzen Liebe gewann, und welches Bild sie ihm hier gleichsam wieder zurückruft".[168])

Das waren wirksame Mittel, die Weber keineswegs verachtete, aber sie trugen ebensowenig zum hohen Wert des Stückes und zum letzten Wahrheitsgehalt bei wie die ausgesprochenste Eigenart des Komponisten. Der persönliche Stil, welcher die Opern Spontinis zum Beispiel auszeichnete, schuf aus ihnen im gewissen Sinne ein Ganzes, Werke aus einem eigentümlichen Gusse, und doch fehlte ihnen das letzte, der Stempel der Klassizität.[169]) Die letzte Vollendung, die lebendige, gedrungene Einheit (das Wesentliche eines Kunstproduktes höherer Gattung,[170]) konnte nur vom begnadeten Künstler erreicht werden, und nur „die Wahrheit seiner musikalischen Rede, mochte sie „auch erscheinen unter welcher neuen ungewöhnlichen Form sie wollte",[171]) — in dem nur unterschieden sich Bachs, Glucks, Cherubinis, Mozarts, Beethovens Werke, in der Tendenz ihrer Geisteskraft und ihrer jedem rein eigentümlichen Weise[172]) —, die Wahrheit behauptete doch endlich siegend ihr Recht.

Es war gerade das nur der Musik rein angehörige, den Laien unbegreifliche, göttliche Geheimnis,[173]) ein vielfältiger, die verschiedensten Außenseiten zugleich zeigender, aber auf einen Blick zu überschauender Januskopf zu sein, der das Widerstrebendste vereinte, kraft der ihm innewohnenden Wahrheit. Wer seinem Genius vertraute, wer sein inneres Ohr zum Richter der zugleich erfundenen und beurteilten Dinge setzte, der konnte nicht fehlgehen.[174]) Ein klassisches Werk hervorzubringen, war Gnade von oben; es war die Wiederholung des Schöpfungswunders selbst. Es war ein der Sphäre des Berechenbaren, des Alltäglichen Entrücktsein und ein geheimnisvolles Überwinden aller Gegensätze durch die Wahrheit des Lebens in der vollendeten Offenbarung der Musik. Mochte sie sich auch ankündigen in welcher Eigenart sie wollte. „Die „Wahrheit ist der sich immer gleiche göttliche Strahl, der sich nur durch die „Seelenwolken bricht und dem Prisma der Phantasie seine verschiedenen Farben leiht."[175])

VIERTER HAUPTABSCHNITT:

„FREISCHÜTZ".

Noch bleibt uns, um den Kreis der Betrachtungen zu schließen, zu untersuchen übrig, in welcher Art sich in Weber selbst das Schaffen der göttlichen Kraft, das Zur-Einheit-Werden seines Werkes anzeigte. Wir haben gesehen, wie aus der widerstreitenden Welt der Gefühle sich mächtig der Trieb zu künstlerischer Gestaltung emporhob, befeuert vom Schwunge mitfühlender Seelen und von der Ahnung lebendiger Kräfte in der weiten Masse des Publikums. Eine Art fürsorglicher Mutterliebe zu dem geheimnisvoll Werdenden im Innern ließ Ausübung von Pflichten mannigfacher Art der Kunst gegenüber dringendes Gebot werden. Eigene Bildung und Bildung des Publikums gaben Anlaß zur Orientierung auf dem weiten Felde der Theorie und der Geschichte der Werke, welche der den Menschen und Völkern innewohnende Genius hervorgebracht hatte. Doch das Unvermögen, die lebendige Eigenart derselben in Regeln und Gesetze zu fassen, trieb den Blick von der mannigfaltigen Schau der Erscheinungen auf sich selbst zurück und ließ in sich selber geheimnisvoll das Organ entdecken, das durch mitfühlendes Leben das Lebendige in der Kunst, das Wahre des Lebens anzeigte. In ihm, dem Kunstgefühl, offenbarte sich die eine Wahrheit der Natur und des Lebens, die sich im Kunstwerke nur dadurch zu verwirklichen schien, daß nicht nur die lebendige Einheit des Volkes sich im Werk aussprach, sondern auch die völkerverbindende Wahrheit des Menschlichen. Diese Wahrheit im Kunstschaffen und in ihrem erhabensten Mittel, der Musik, zu finden, war göttliches Geschenk; doch war anhaltend treues Streben danach die Bedingung zum Gelingen des Werkes. Nur so erlangte der Meister die Hellsichtigkeit und die Herrschaft über die Geister, welche ihm sein „inneres Ohr" wahrnehmen und vertrauend zum Reigentanz der Kunst zusammenzuschließen hieß.

1. MAGISCHE KREISE.

Wer tief genug in die Geheimnisse der Musik, in das magische Geisterreich der Kunst eingedrungen war, der wußte, daß das innere, geistige Ohr „mit wunderbarem Vermögen die Tongestaltung um- und erfaßte . . . Es will

„etwas Ganzes sehen, dieses Ohr, eine Tongestalt mit einem Gesicht, daß „es einst auch der Fremde wiedererkenne und unter dem Gewühle finde, hat „er es einmal gesehen. Das will es und nicht einen zusammengeflickten Lum-„penkönig."[176])

Webers Tendenz, das Wachsen des Werkes mit dem Wachsen des Kindes im Mutterleibe zu vergleichen, ist auch hier festgehalten. Es drängt ihn danach, das Werk als Einheit und Individuum zu betrachten, ja zu sehen, nicht nur zu hören. Das Zeitliche der Musik wird geheimnisvoll aufgelöst in eine Einheit der Schau, ein Zusammenklingen des Ganzen auf einen Augenblick. „Das innere Ohr hört ganze Perioden, ja ganze „Stücke auf einmal und macht sich aus den kleinen Lücken und Un-„ebenheiten hin und wieder nichts, indem es diese auszufüllen und zu „glätten dem spätern, besonnenen Momente überläßt, der das Ganze auch „in seinen Teilen bei Gelegenheit besehen und allenfalls noch hier und „da stutzen wird."[177]) Das Gefühl schöpferischer Kraft verlieh eine Art Hellsichtigkeit und bannte in magische Kreise Tonbilder wie lebende Wesen. Das Lebendige, Dramatische von Webers Musik drängte zur Schaubarkeit und zur Verkörperung.

Woher kam das? Weber bezeichnet als vielleicht seine besondere Eigenart, daß, wenn er „stillstehend so recht festen Blicks in die Ferne schaute,[178]) „sich ganz den Eindrücken hingab,[179]) ihm dieses Bild fast immer ein ihm ähn-„liches Tonbild aus der verwandten Geisterwelt seiner Phantasie herauf-„beschwor, so daß er das Ganze fühlte, ohne sich bei den es hervorbringenden „Einzelheiten aufzuhalten". Seltsam genug wird also zuerst das Räumliche der Außenwelt durch seinen musikalischen Bildnertrieb aufgelöst, in ein dem Wesen nach Zeitliches übersetzt, das dann doch wieder zu Gestalt und Bild, zur Verkörperung drängte.

Wir haben gehört, wie Weber von den Eindrücken der Außenwelt tief erregt wurde, wie er nach einer Auslösung dieser Erregung im Werke suchte, wie er den Anlaß suchte, sich als Meister der heraufbeschworenen Geister zu zeigen. Er ahnte das Verderbliche, Zermürbende des Sichgehen-Lassens, des phantastischen Empfindungen Nachgebens. An seinen Schüler Benedikt schrieb er ernsthafte Ermahnungen über diesen Punkt. Es sei ein Wesentliches des Künstlers, dämonischen Einwirkungen ausgesetzt zu sein, an denen sich „seine eigentliche Kraft bewähren mußte, „nämlich ob er die Geister beherrschte und sie nur frei walten ließ in „dem ihnen von ihm angewiesenen, gezogenen Kreise, oder ob er, von „ihnen besessen, sich als Wahntoller wie ein Fakir zum Preise des Götzen-„dienstes drehte".[180])

Nun löste sich die Außenwelt in musikalische Antriebe auf, die sich ihrerseits zu musikalischen Bildern wieder zu verdichten strebten. Man

mag denken, daß folgerichtig Weber Programmsinfonien hätte schreiben sollen, Naturschilderungen, Schlachtenschilderungen mit musikalischem Kanonendonner und ähnliches. Aber eine Betrachtung seiner Ansichten über diese Kompositionsgattung weist den richtigen Weg. Was übrigens schon 1780 von den Ästhetikern gefordert wird[181]), daß „der Musiker mehr die inneren Bewegungen der Seele bei einem Gewitter als das Gewitter selbst male, welches die Bewegung veranlaßt", ist für Weber selbstverständlich.[182]) Das Menschliche ist der Anlaß seiner Musik — und haben wir nicht dies auch als ganz besonderen Faktor bei der Befreiung von Webers Schaffenskraft angeführt? Das Eingeordnetsein der musikalischen „Bilder" in die menschliche Sphäre, das Hervorwachsen ihrer Gestaltung aus dieser, hat nun auch noch die über die Programmsinfonie hinausführende Bedeutung für Weber, daß seine innere Bestimmung in der Oper liegt.

Die Oper ist ein magischer Bilderkreis, den der schöpfende Künstler, der Tondichter in der Seele der Zuhörer und Zuschauer hervorruft[183]); er bricht im tiefsten Sinn hervor aus den handelnden Menschen auf der Bühne oben, aus ihrem Gesang, dem geheimnisreichen Offenbarungsorgan innerer Welten des Gefühls. Für den schöpfenden Weber gilt das im besonderen, als ihm das Menschliche, die Gefühle, der Schwung, der die Menschen bewegt und verbindet, der Anlaß zum Gestalten überhaupt ist. Was die Menschen seiner Bühne sehen und leiden, was ihnen die Natur offenbaren mag wie ihm, das wird durch ihn Musik, wird zur geheimnisvollen Schau des Wesens, der Natur und der Welt selbst. Aber die Einheit, das innere Zusammengehören all dieser musikalischen Bilder ist Geschenk des Genius.

Weber hatte das Auge für die Natur und ihre Wunder und Schauer; das läßt seinen magischen Kreis nicht nur gerade die Worte des Textes umspannen. Das ganze Leben wird einbezogen, wie er es sieht und wie es die Menschen seines Bühnengeschehens empfinden und sehen. Die Frage der Einheit der Oper findet ihre Lösung darin, daß für den Tondichter sein Stoff, nicht nur sein Text mit seinen Landschaften und Menschen, Licht und Luft, Kräften und Schicksalen — kurz seiner ganzen Romantik — lebendig und, wie die Außenwelt seinem tiefschauenden Auge, ein magischer Gesichtskreis seines Innern werden konnte, der von seinem schaffenden Genius mit starker Hand des Meisters in Zeichen gebannt, auf der Bühne zu neuem Leben erweckt wurde. An ihm sollte das Publikum dann, in erhöhtem Leben, sich, seine Menschlichkeit und seine Lebendigkeit wiedererkennen. Und so lösten sich alle Schwierigkeiten und Probleme der Form die sich in verschiedenen Zeiten und Völkern einstellen mochten, für Weber vor der wirkenden Wirklichkeit des Werkes, welche aus dem tiefsten Leben des Künstlers ihren Ursprung hat, als der ewig gültigen Wahrheit.[184])

2. SYMBOL.

Wir gestehen, ohne die Kenntnis des „Freischütz" und seiner Wirkung auf die Zeit hätten wir das Gesagte wohl nicht so bestimmt aussprechen können. Vom Werk aus erhellt sich erst der eigentliche Sinn jeglicher Anschauung; so ist es billig, hier auch kurz der Rolle zu gedenken, welche dieses Werk in Webers Leben gespielt hat. Denn besser als alle Worte ist der „Freischütz" gerade imstande, den magischen Kreis des Opernstoffs in Webers Innerem und auf der Bühne, seine magische Wirkung auf das Volk zu bestätigen.

Wenn wir bedenken, daß Weber das Wachsen des Werkes mit dem Wachsen eines Organismus verglich, so wird es uns auch nicht befremden, zu hören, daß er den 23. Februar 1817 gewissermaßen als den Tag der Konzeption des „Freischütz" bezeichnete.[185]) Es war der Tag, an welchem er den ersten Akt des Textes von Friedrich Kind erhielt. Beim Überlesen desselben fühlte er die Melodien sich zuquellen, sein inneres Leben erhielt eine neue Form, sein ganzes Streben nahm die Gestalt dieses Werkes an, drängte nach gleichsam greifbarem Körper und Leben im „Freischütz".

In diesem Stoff fand er die langgesuchte volkstümliche und wunderbare Handlung, in welcher die Natur und ihre Kräfte ebensosehr mitsprachen wie die Herzen der Menschen und ihre Schicksale. Und nicht zuletzt auch sein Eigenes. Was Weber an Idee und Formkraft besaß, meint sein Sohn, trug er emsig zum Aufbau des Werkes aus der reichen Welt seines innern Lebens zusammen, ließ er als Quintessenz herauswachsen, Blatt um Blatt, Keim um Keim. Und als am 18. Juni 1821 der Jubel des Publikums Weber immer und immer wieder auf die Bühne rief, auf der soeben sein ureigenstes Werk ins Leben getreten war, als von dem Tag an der Siegeszug des „Freischütz" durch die ganze Welt begann, da wußte er auch, daß er nicht nur „das ganze Herzensleben des deutschen Volkes ausgesungen hatte, daß sich in dieser Oper das synthetische, ideale und reale Element der deutschen Wesenheit verkörperte",[186]) sondern er fand auch durch die heilige Stimme des Volkes die Wahrheit und lautere Lebendigkeit seines Strebens gerechtfertigt. Das alte Sehnen war Wirklichkeit geworden, durch den „Freischütz" sprach die Stimme des deutschen Volkes in ihrer weltumfassenden Menschlichkeit.

„Soli Deo gloria" schließt die Tagebuchnotiz an jenem Tage.

„EURYANTHE“ UND „OBERON“.

Die ersehnte „deutsche Oper“ war ins Leben getreten, Webers Genius hatte die Stimme des deutschen Volkes, welche zugleich der tiefste und innigste Ausdruck Webers war, rein und deutlich der ganzen Welt offenbart.

Da wir doch sozusagen vom Wunderbaren in Webers Leben handeln, mag eine merkwürdige Tatsache nicht verschwiegen werden, die der Neigung, im „Freischütz“ das Symbol des eigentlichen Wesens von Weber zu erblicken, neue Nahrung gibt.

Wegen des „Freischütz“ entzweite sich Weber mit E. T. A. Hoffmann. Wir haben in Hoffmann denjenigen Schriftsteller kennengelernt, der auf Webers literarische Produktion einen seltsamen faszinierenden Antrieb ausgeübt hatte, dessen Ansichten von Kunst und Musik sich in den „magischen“ Teilen mit denen Webers beinahe decken. Wenn er es auch nicht gewesen ist, der Weber überhaupt erst zum Denken über die inneren Vorgänge des Werk-Werdens gebracht hat (denn Weber hatte doch schon in sich die Notwendigkeit getragen), so mußte er doch Weber als derjenige Mann erscheinen, der seine eigenen Neigungen zum Nachdenken und zum sprachlichen Festhalten der Phänomene mehr als ein anderer seiner Bekannten und Freunde in sich verkörperte, und der darum von einem besonderen, unheimlichen Nimbus umgeben war.

Erinnern wir uns nun aber auch, wie sehr Weber von jeher dem Denken und Sprechen über die Musik mit Mißtrauen begegnet war; er hatte das Bannen der Gefühle in Worte wie ein Gewohnt- und Alltäglichmachen der heiligsten Offenbarungen, wie eine Art Profanierung und Verfälschung angesehen, und wir wagten infolgedessen das Bild zu gebrauchen: wie Max im „Freischütz“, um seine Liebe zu retten, notgedrungen zu den Freikugeln greift und den höllischen Zauber gebraucht, so habe Weber nur angesichts der blöden Masse des Publikums, der dringend empfundenen Bildungsnotwendigkeit gehorchend, zur Feder gegriffen, um den Zugang zum Heiligtum der Kunst zu erschließen. Es war und blieb für Weber ein Notbehelf, wie alles Denken überhaupt, und es ist bezeichnend, daß um das Jahr 1820 herum Weber den Glauben an die Bildungsmöglichkeiten des Publikums durch das Wort wieder aufzugeben begann, d. h. in der Zeit, da sein „Freischütz“ vollendet wurde und da er

von ihm die unmittelbare Wirkung auf das Publikum sich versprechen durfte.[187])

Führen wir das Bild weiter aus, so will das heißen, daß Weber nun darauf vertraute, Maxens reine Liebe zu Agathen werde über die dunkeln Mächte siegen. Webers Musiker- und Künstlersinn überwand den Trieb zum außermusikalischen Schaffen, zur literarischen Produktion, welche er stets in einem dunkeln Gefühl als seiner ursprünglichen Natur zuwiderlaufend empfunden hatte. Zur Beschwörung der eigentlichen Wirklichkeit des Lebens war ihm nur seine Musik und nicht das Wort geeignet gewesen, denn das Wort, so sehr er die großen Dichter anerkannte und liebte, war, von ihm aus gesehen, dem Produzierenden, nicht Mittel der Offenbarung, sondern es gehörte dem ernüchternden, zersetzenden Alltag an, als Träger der den Gefühlen und ihrer Offenbarung in der Musik feindlichen Gedanken. Webers Musikernatur siegte im „Freischütz" über den Zwang der blöden Publikumsmasse und der alltäglichen Plattheit; das Werk entstand wunderbar aus einem Gusse und riß die Hörer zu heller Begeisterung hin, ohne daß es des vermittelnden Wortes dafür bedurfte. Die Kunst sprach für sich selbst. Der „Freischütz" war nicht nur Kunstwerk, sondern lebendige Wirklichkeit; er war Symbol.

Ganz anders war Hoffmanns Einstellung. Ihn, der dem Worte dienstbar war, in das er in begeisterten Stunden die Wirklichkeit zu bannen vermochte, trieb sein scharfer, königsbergischer Verstand, sein zersetzender Skeptizismus unweigerlich dazu, im Theater nur eine poetische Allegorie zu sehen, als Kritiker allen naiven Glauben beiseitezulassen und nur nach den Offenbarungen der Kunst, nicht aber nach der eigentümlichen Wirklichkeit des Bühnen-Seins zu begehren, an die Weber glaubte. So konnte ihm das Zeitbedingte des „Freischütz"-Stoffes nicht entgehen; er sah die kurze Dauer des Geschmackes an dem ganzen Wolfsschluchtzauber mit flügelschlagenden Eulen und feurigen Rädern voraus und mißtraute dem unvergänglichen Gut des naiven Volkes, mit dem Weber zu arbeiten geglaubt hatte.

Dementsprechend heißt es in Hoffmanns „Freischütz"-Rezension, die Oper sei entstanden wie die „Blüte jener Pack- und Schüttelperiode der Kunst", die in Opposition gegen die „zuckerbreiige Karfunkelperiode der Neoromantiker das Publikum mit Satan, Hölle und Fratzen intim befreundet" und ihm „Galgen und Rad als Toilettenspielwerk" in die Hand drückte, die nicht „ergreifen und rühren, sondern rütteln und das Haar sträuben wolle". Er behauptet, daß die Oper „zur rechten Stunde in dieser Periode, eine Stunde später schon zu spät gekommen wäre".

Eine solche Sprache mußte Weber tief verletzen. Er hatte geglaubt, mit Hoffmann einig zu sein darin, daß das Wunderbare im Leben selbst zu suchen sei, daß die Phantasie in der Wirklichkeit wurzle. Er hatte im „Freischütz"

wunderbare Wirklichkeit darzustellen geglaubt, nicht nur die des deutschen Volkes, sondern er fühlte auch, dieses Werk sei mit seinem Blute, seinem tiefsten, wirklichen Leben geschrieben. Weil er den Blick beständig auf die Wahrheit und Wirklichkeit des wunderbar Lebendigen in der Kunst gerichtet hielt, hatte er früher schon über die im „vollkommenen Maschinisten" (Phantasiestücke) von Hoffmann ausgesprochene Skepsis dem Theater gegenüber hinweglesen müssen. Nun, als Hoffmann in seiner Kritik den „Freischütz" unter die groteske Lupe nahm, gingen Weber die Augen dafür auf, welch eine tiefe Kluft ihn eigentlich von Hoffmann trennte. Ihr persönliches Verhältnis erhielt den entscheidenden Stoß.

Die Folgen für Webers Kunstansichten zeigten sich sehr bald; er konnte sich der Einsicht nicht entziehen, daß Hoffmann nicht so ganz unrecht hatte mit seinen Einwendungen, welche das Zeitbedingte dieses Werkes in den Vordergrund rückten. Ihn hatten auch schon früher Zweifel über das Erscheinenlassen Samiels geplagt, doch mochten damals eher religiöse Bedenken mitgespielt haben. Bei der Wahl eines neuen Opernstoffes mußte es ins Gewicht fallen, daß der naive Volksglaube nur sehr bedingt als Kunstmittel Verwendung finden dürfe. Darauf zielten nämlich auch die Weber von anderer Seite gemachten Vorhalte: Der „Freischütz" sei eben doch nur ein gewöhnliches Singspiel, ein Volksstück und keine vollwertige Oper.

Im „Freischütz" hatte sich Webers Naturell verhältnismäßig unbekümmert ausgesprochen; nun zwangen ihn diese Bedenken mehr und mehr dazu, um der Kunst und eines vollendeten, über den Wandel des Geschmacks und der Zeit erhabenen Kunstwerkes willen und nicht mehr so sehr aus Musizierfreudigkeit und Theaterliebe zu schaffen. Diesem Gedanken an ein „ewiges", absolutes Kunstwerk kam noch eine mehr innerliche, persönliche Besorgnis entgegen, die als solche schon früh in Webers Empfinden auftauchte und die nach dem großen Erfolge des „Freischütz" zu drückendem Gewicht sich verdichten mußte. In der Besprechung von Weigls „Jugend Peter des Großen" (1815) hatte er geschrieben: „Es ist immer anziehend, zu sehen, wie Künstler und „Publikum sich gegenseitig formen, bilden und leiten. Wie ein gelungenes „Werk, das die Aufmerksamkeit der Welt auf sich zog, nicht nur Nachahmer „und Nachäffer von allen Seiten entstehend macht, sondern wie es auch den „Schöpfer desselben bestimmt, auf dem einmal mit Erfolg betretenen Wege „fortzuschreiten und sich lieber den sicher den Effekt bewirkenden Mitteln zu „vertrauen und sie beizubehalten, als durch neue Versuche den schönen locken„den Beifall des Augenblicks und der Zeitgenossen aufs Spiel zu setzen." In der Besprechung des „Waisenhauses", von demselben Komponisten (1817), wiederholt Weber diesen Passus und setzt hinzu: „Daher kommt es wohl, „daß selbst bei bedeutenden Meistern . . . immer nur eines der Werk den „Kulminationspunkt macht." [188])

Weber hatte viel zu hohe Ansichten von den Entfaltungsmöglichkeiten des Genius, um bei dem Erfolge des „Freischütz" stehenbleiben zu wollen. Schon in dem in der „Vossischen privilegierten Berliner Zeitung" vom 21. Juni 1821 veröffentlichten „Dank", ausgesprochen nach der Uraufführung des „Freischützen" in Berlin, sagt er: „Stets werde ich eingedenkt sein, daß all „dieses mir nur doppelt die Pflicht auferlegt, mit reinem Streben weiter mich „auf der Kunstbahn zu versuchen."[189]) Die Sorge um das Weiterkommen, um den neuen Stil, kennzeichnet die Einstellung Webers zum Opernwerk, das ihn nun beschäftigte, zur „Euryanthe". Es galt, die Gesamtheit aller Kräfte ins Feld zu führen, als Weber es unternahm, für Wien, für das musikalisch gebildetste Publikum der Welt, zu schreiben. Und er gestand offen die Absicht zu, mit diesem Werke vom ganzen Umfange seines Wissens und Könnens Zeugnis abzulegen und dabei auch an drastischer Wirksamkeit hinter dem „Freischütz" nicht zurückzubleiben, dessen ungeheure Erfolge ihn ängstigten.[190])

Und gerade weil Weber vielleicht schon ein Erlahmen der Kräfte spürte, weil er den hohen Beifall „wie eine große Schuldforderung auf sich lasten fühlte, die bezahlen zu können die dahinschwindende Jugendkraft in Frage stellte",[191]) besteht der Ausspruch seines Sohnes zu Recht, daß Weber den „Freischütz" gelebt, die „Euryanthe" aber gearbeitet habe.[192]) Es war der bewußte Versuch zu einer Synthese aller Mittel, ein Versuch, den magischen Kreis des naiv In-Musik-gestalten-Müssens zu sprengen und nicht nur ein musikalisches Meisterwerk zu schaffen, sondern auch alles, was die Bildung und Erfahrung ihm an poetischem Sinn, szenischem Takt und malerischem Blick vermittelt hatte, in einem Bühnenkunstwerk zu verschmelzen. Weber bezeichnet die „Euryanthe" als einen rein dramatischen Versuch, der seine Wirkung nur von dem vereinigten Zusammenwirken aller Schwesterkünste erhoffe, der sicher wirkungslos sei, wenn er ihrer Hilfe beraubt werde.[193])

Man ist heute durch die auf Webers Wirken folgende Entwicklung, durch Wagner insbesondere, abgelenkt und führt es gern als Verdienst an, daß Weber ein Vorbereiter und Vorläufer Wagners war. Wir stehen auf dem Standpunkt, daß zur inneren Kenntnis des Lebenswerkes von Weber das In-die-Zukunft-Weisen des Gesamtstils der „Euryanthe" weit weniger ausschlaggebend sei als die Tatsache, daß die „Euryanthe" von Weber und seinen Zeitgenossen als ein mehr oder weniger geglückter Versuch empfunden wurde. Weber selbst war skeptisch, und wenn man sein Wort: „Ich fürchte, aus meiner ‚Euryanthe' wird eine ‚Ennuyanthe'", auch als gelegentliches, selbstironisches Witzwort nimmt, so läßt sich doch der Kern der Bemerkung Webers, „er hege die feste Überzeugung, daß nur eine vollkommen gereifte Darstellung „durch ihre individuelle Vollkommenheit diesem dramatischen Versuche Teil„nahme erwerben und erhalten könne",[194]) nicht übersehen. Er kennzeichnet deutlich das zur spekulativen Seite der Kunst Hinneigende dieses Opernwerkes

in der Bedingung und Einschränkung, daß die Wirkung einzig von den vollendeten Kunstmitteln abhängig sei. Es war nicht mehr, das sah Weber bald ein, die unmittelbare, volkstümliche Wirkung des Werkes zu hoffen, sondern diese war, trotz der größeren Kunstgemäßheit der Arbeit, mittelbar, bedingt durch die vollendete Ausführung und den raffinierten Apparat. Es vollzog sich eine Verschiebung des Schwerpunktes im Werke von der (naiven) Wirkung, wie es im „Freischütz" der Fall war, zum erhofften (sentimentalischen) Interesse des Kunstkenners an wohlgelungenen Effekten und meisterlichen Lösung sich stellender Probleme, welche ganz der inneren Entwicklung Webers vom sozusagen unbekümmerten Schaffen zum sorglichen Zusammenfügen aller Mittel entsprach.[195])

Wir möchten nicht in dem Sinn mißverstanden werden, als ob der „Freischütz" sozusagen „unbewußt", die „Euryanthe" hingegen vorzugsweise „bewußt" entstanden sei — wie denn überhaupt die Verwendung dieser Schlagworte das Verständnis für die eigentlichen Verhältnisse eher zu verwirren geeignet ist. Weber kennt selbstverständlich für beide Werke das vom Alltagsbewußtsein unabhängige Wachsen und Erblühen in seinem Innern (wie es der erste Hauptabschnitt dieser Arbeit nachzuzeichnen versucht hat). Dementsprechend möchten wir eher eine Veränderung des nährenden Bodens kennzeichnen, auf welchem die Werke wuchsen, einer Verlegung des Schwergewichtes in Webers Gesamtwesen von einer unbekümmerten Einstellung zum Schaffen zu einer mehr besorgten, welche Veränderung auch im Stil des Werkes, mochte es noch so sehr aus einer „Inspiration" entstanden sein, in irgendeiner Form sich ausdrücken mußte.

Eine Würdigung dessen, was von Weber gerade durch die bewußtere Einstellung zum Stoff in musikalischer Hinsicht Neues und für die Zukunft Bestimmendes geleistet worden ist, würde über die Grenzen dieser Betrachtung hinausführen. Was die szenische Gestaltung anbelangt, so steht man heute, hundert Jahre nach der Erstaufführung, auf dem Standpunkt, daß Weber mit der Textwahl und Bearbeitung unbedingt kein Glück gehabt habe und daß den bleibenden Wert dieses Werkes gerade seine Musik allein ausmache.

Und doch würde man irren, wenn man glaubte, Weber habe nur in Ermangelung von etwas Besserem nach diesem Stoff gegriffen. Ihn reizte, abgesehen vom Inhalt, charakteristischerweise das Zusammenarbeiten mit der lebhaften, temperamentvollen Helmine von Chezy und das Gestalten in dem Sinn, wie er an Fr. Kind im Juli 1821 schrieb: „Es ist eine Lächerlichkeit, „zu glauben, daß der Komponist ohne den Dichter etwas leisten kann, so sehr „sind sie miteinander verschmolzen." Von Frau von Chezy verlangte er: „Wenn es an das Ausarbeiten des Textes geht, machen Sie mir in Gottes Namen „das Leben mit schwierigen Versmaßen, unerwarteten Rhythmen usw. recht „sauer, das zwingt die Gedanken auf neue Wege und lockt sie aus ihren Schlupf-

„winkeln heraus." Man muß sich beinahe wundern, daß Weber, der früher so übermütig und sprudelnd die „Musik-Elementar-Geister" tanzen ließ, so etwas schreibt. Aber, wie gesagt, die innere Einstellung und das Kräfteverhältnis waren andere geworden als in der Zeit um 1817, da er den „Freischütz"-Stoff erhielt und da er die Melodien „sich zuströmen fühlte".

Um so plastischer muß uns im Gedanken daran die rationale, eigentlich außer-musikalische Absichtlichkeit von Webers Einstellung in die Augen springen, die keine Anstrengung scheute, um das Werk nach Wunsch und Willen zu formen. Frau von Chezy hat sich einem Bericht nach zu nicht weniger als neun Bearbeitungen des Stoffes entschließen müssen;[196]) nach ihren eigenen Ausführungen stieg die Zahl gar auf elf.[197]) Einen großen Anteil an den Entwürfen hatte Weber selbst.

Wir haben uns mit den eigentlichen Prinzipien, nach denen sich die musikalische Gestaltung des Opernstoffs an und für sich vollzog, schon abgegeben. Die „Euryanthe" ist lediglich eine deutlicher, plastischer gemachte Gestaltung dessen, was im „Freischütz" schon vorgebildet ist (abgesehen davon, daß in der „Euryanthe" als „großer Oper" die Dialoge wegfallen). Das Neue dabei ist der stärkere Anteil des Intellekts beim Entstehen dieses Werkes, das Gewaltsame des Arbeitens — um der Kunst willen und nicht mehr aus einem unbedingten Müssen heraus. Darin mag es liegen, daß die „Euryanthe" sich in erster Linie an den Kenner wendet, der die Komposition mit ihren Errungenschaften zu würdigen versteht; denn dem Herzen des Volkes war dies Werk von Anfang an fremd.[198])

Daß aber Webers gewaltsames Schaffen, das sein eigentliches Talent vergewaltigte, zu seiner Zeit schon empfunden wurde, zeigt das eigentümliche, von seinem Sohn angeführte Urteil, welches Franz Schubert über die „Euryanthe" abgab: „Er hatte Talent, aber keinen soliden Grund, auf den er bauen könnte. Das geht alles auf den Effekt hinaus. Und der schimpft auf Rossini?[199]) Wo einmal ein Stück Melodie kommt, ist sie totgedrückt, wie eine Maus in der Falle, von der wuchtigen Orchesterbegleitung. Das ist herbe, asketische Musik, die einem nicht warm um die Herzgrube macht. Mit dem „Freischütz" war's was ganz anderes, obwohl, das Duett der beiden Frauen ausgenommen, kein Musikstück drin ist, das einem gewissenhaften Musiker genügen könnte. Da war Gemüt und Lieblichkeit und Melodie. Dabei hätte er bleiben sollen! . . ."

Daß Schubert die „Euryanthe"-Musik „asketisch" nennt im Verhältnis zum „Freischütz", ist immerhin sehr interessant, und sein Urteil erscheint eigentümlich weitblickend, wenn man die geistige Linie „Euryanthe"-Wagner-Nietzsche bedenkt! —

Wir dürfen nicht übersehen, daß der schwankende Gesundheitszustand Webers bestimmend auf die „rationalere" Einstellung zum Werk eingewirkt haben muß. Früher war das Arbeiten einem überquellenden Überströmen der

Kräfte zu vergleichen gewesen, nun war es ein Zusammenfassen und Konzentrieren derselben geworden, später gar das Ausnutzen eines dem kranken Körper abgerungenen Momentes. Im „Oberon“ wird Webers Krankheit nun gar zum treibenden Anstoß des Werkes überhaupt. Der Meister wußte, daß ihm nur noch kurze Zeit des Lebens gegönnt sei, und die Sorge um die Zukunft der Seinen ließ ihn diese Arbeit unternehmen, von der er sich, so sehr sie seinen Ansichten von einem Opernwerk entgegengesetzt war, doch einen materiellen Erfolg versprechen zu dürfen glaubte. Er hatte in der „Euryanthe“ seine Pflicht der Kunst gegenüber erfüllen wollen, nun war es in erster Linie die Pflicht seiner Familie gegenüber, welche ihn bestimmte, sich auf ein Unternehmen einzulassen, das seinem Geiste im Innersten zuwiderlief. Sich dem englischen Theatergeschmack anbequemen, hieß die innere Einheitlichkeit und Wahrhaftigkeit der Oper aufgeben zugunsten des Unterhaltungstheaters ohne tieferen Sinn und höhere Ansprüche, hieß gerade die Lieblingserrungenschaften der deutschen Oper aufgeben. Er tat es dennoch — um des Zweckes willen, der ihn leitete, um der Mittel willen, die er für die Seinen noch sichern wollte. Der Brief an den Textdichter Planché ist erhalten, in welchem er sich über die ihm widerstrebenden Punkte und auch darüber ausspricht, daß der „Oberon“ in dieser Form im ganzen übrigen Europa unmöglich sein werde, und daß er dennoch den Auftrag für London ausführen wolle.

"... The cut of an English Opera is certainly very different from a German "one—the English is more a Drama with songs."

". . . These two acts are also filled with the greatest beauties. I embrace "the whole in love, and will endeavour not to remain behind you. To this "acknowledgment of your work you can give credit the more, as I must repeat "that the cut of the whole is very foreign to all my ideas and maxims. The "intermixing of so many principal actors who do not sing, the omission of the "music in the most important moments—all these things deprive our 'Oberon' "the title of an Opera, and will make him unfit for all other Theatres in Europe; "which is a very bad thing for me, but—passons la dessus."[200])

Auch in London, während der letzten Tage Webers, hielt ihn einzig der Gedanke der Pflicht und die Hoffnung, mit frohen Aussichten für die Zukunft der Seinen in die Heimat zurückzukehren, aufrecht und ließ ihn den finanziellen Mißerfolgen seiner Konzerte standhalten, bis seine Natur sich endlich doch als die stärkere erwies und er am 5. Juni 1826 aus dem Leben schied.

SCHLUSSBETRACHTUNG.

Überblicken wir das gesamte Leben Webers, so können wir eine konsequent fortschreitende Änderung seines Innern in der Stellung zum Werk wahrnehmen. Ihre kurze Betrachtung mag den Abschluß dieser Arbeit bilden. Man möchte vielleicht das, was sich innerlich vollzog, eine „fortschreitende Zweckinvasion" nennen, indem man bedenkt, wie mehr und mehr das Schaffen von Zweck und Ziel bestimmt wurde.

Sind in den Jahren jugendlichen Schaffens der später bedauerte und verurteilte Nachahmungseifer und väterliche Ruhmsucht der allerdings seelisch kaum schwerwiegende Anstoß zum Produzieren gewesen (indem der Stil doch vor allem vom Bildungsgut und nicht von Webers Persönlichkeit bestimmt wurde), so setzte mit reiferen Jahren ein eigentlicher, außermusikalischer Bildungstrieb ein, der Webers Gesichtskreis wohl erweiterte, aber auch gerade die Ausbildung des Pflichtgefühls gegenüber seinem Schaffen zur unausweichlichen Folge machte. Diese Erweiterung findet ihren bezeichnenden Niederschlag in der schriftstellerischen Tätigkeit Webers. Die Stuttgarter Katastrophe war nur ein äußeres Merkmal der inneren Wandlung Webers. Von dem Tag an war er im bürgerlichen Leben ein anderer Mensch als vorher, führte nun gewissenhaft Buch über alles, wo er doch das Leben früher genossen hatte, wie es kam. Im Künstlerischen ist die Wandlung zunächst durch das erneute In-Schule-Gehen bei Abt Vogler gekennzeichnet. Wie die Pflicht von außen her nun auch sein Schaffen durchdrang, indem er, psychisch an das Publikum gebunden, sich mit ihm auseinanderzusetzen genötigt sah, haben wir (besonders im II. Hauptabschnitt dieser Arbeit) zu zeigen versucht. Die Gedanken über das Volksmäßig-Lebendige, welche der Spekulation und eines starken Einschlags von pflichtmäßigem Eifer nicht entbehren, fanden ihren praktischen Boden vor allem in Berlin: die patriotischen Lieder und der „Freischütz" sind der Niederschlag im Werk.

Hier vollzog sich zudem das seltene Ereignis der Zeitgemäßheit im weitesten und breitesten Sinn. Diese Erkenntnis gibt Gelegenheit zu einer gewissen Einschränkung unserer Auffassung. Wir haben nicht die Absicht, das rational oder ethisch Bedingte von Webers Schaffen an und für sich zu sehr in den Vordergrund zu rücken, sondern wir sind uns bewußt, daß es quasi eine analytische Erkenntnis ist, die sich vom Stil des Werkes aus kaum beweisen

läßt und einzig aus der Betrachtung der übrigen Lebensäußerungen und der Zeit überhaupt gefolgert werden kann. Die künstlerische Natur hat die Fähigkeit, bis zu einem gewissen Grade alles geistig Zweckhafte in sich aufzunehmen und vollkommen zu durchdringen, so daß eine Synthese entsteht, die den Eindruck des „naiven Stils" zu machen vermag. Bei Weber wird dieses Phänomen dadurch deutlich und zugleich von eigentümlicher Gestalt, daß er zudem die künstlerischen Antriebe seiner Zeit in sich vereinte und verkörperte, und daß er ein Werk schuf, welches in naiver „Zeitgemäßheit" seinesgleichen sucht. Bildung, Pflicht, nationaler Sinn sind es nicht, die Weber im gewissen Sinn „sentimentalisch" machen, ihn zudem aus seiner Zeit herausheben, ihn von seiner Zeit trennen; nein, sie verbinden ihn gerade mit ihr, verschmelzen in ihm zu einer natürlichen Einheit und Zeitgemäßheit seines Wesens und Wirkens. Eine innere Einsamkeit und ein nur reaktives, sympathetisches Schaffen-Können sind trotzdem vielleicht die Vorbedingung gewesen. Weber hat vom Schicksal das Los zuerteilt bekommen, das Werk der romantischen Sehnsucht zu schaffen, das den romantischen Dichtern versagt blieb. In seinen künstlerischen Gaben und im glücklichen Zu-Fall des richtigen Stoffes löste sich die ganze Spekulation, das ganze Pflicht- und Zielmäßige der zeitgenössischen Ästhetik auf zu einem ungehemmten Ausströmen im Werke. Und das macht den Stil des „Freischütz" zum Höhepunkt von Webers Künstlererscheinung, wozu alles Vorherige, auch die spekulative Einstellung, nur notwendige Voraussetzung war. Hier durchdrangen sich Gestaltungsfähigkeiten und geistige Voraussetzungen in vollkommener Weise.

Jenseits dieses Werkes aber liegt die Tragik, die wir in Webers Erscheinung empfinden, die sich durch das Fortschreiten der „Zweckinvasion" ankündigt. Sie liegt vielleicht gerade darin, daß Weber seiner Natur nach für die wunderbare Wirkung im nur einmaligen, unwiederholbaren geschichtlichen Augenblick eigentlich geschaffen und bestimmt war, und daß er nur durch die inneren und äußeren Umstände gezwungen wurde, nach dem einheitlichen Kunstwerk der Oper zu streben und so den Weg zur großen und einheitlichen Wirkung für immer zu verlieren. Wer es nicht fühlen kann, daß darin mehr „Zweck" und eine gewisse Tragik liegen, wird sich dieser Einsicht nicht verschließen können, wenn er bedenkt, daß schließlich kein inneres Überströmen und kein Kunstwille, sondern nur noch die harte Notwendigkeit des Geldverdienens die letzten Lebenskräfte Webers in ein Werk wie den „Oberon" hineinbannte, dessen Text nicht einmal seinen künstlerischen Intentionen entsprach. Daß die Musik so schön geriet, trotz allem, mag nur noch dieses Gefühl vertiefen.

Es ist der romantische Glaube an die Unverlierbarkeit eines Schlüssels zum innersten Heiligtum der Kunst im Opernwerk, der da zu Grabe getragen wird angesichts der Tatsache, daß selbst Weber, der diesen Schlüssel zur alles vereinigenden Wirkung auf die Gemüter zu besitzen schien, ihn nur einmal in

Händen hielt. Nicht nur schrieb Weber kein zweites Werk von der Wirkung des „Freischütz" mehr, sondern die Geschichte begann sich auch von diesem Werke abzuwenden, wie schon am selben Abend der Sarkasmus Hoffmanns ankündigte. Auch die Wirkung war als solche nur einmal möglich, und heute muß der, welcher an die „ewige Dauer" der wahrhaften Kunstwerke glaubt, mit Schrecken sehen, daß wohl das Werk ewig jung in seiner Art bleibt, aber daß schon etwas dazu gehört, sich in seine Art hineinzufinden, sich den Zugang zu diesem magischen Kreise zu eröffnen. Man mag sich bis zu einem gewissen Grade „einfühlen" können. Aber so, wie damals, wirkt der „Freischütz" nicht mehr.

So ist denn schließlich unsere Ansicht falsch gewesen, daß mit dem „Freischütz" Webers Musikersinn über den Alltag gesiegt habe, daß Maxens und Agathens Liebe schließlich doch den Sieg über die dunkeln Mächte davontrugen, welche im Durchdringen von Webers Sinn mit eigentlich musikfremden Antrieben sich ankündigten? Denn die „Euryanthe" und „Oberon" sind doch fragwürdiger und problematischer als er geworden, leiden als Opern an der inneren Krankheit des Zwecks und sind nicht mehr ganz Natur und darum siegend in ihrer Wirkung. Und sogar den „Freischütz" hat die Zeit angegriffen . . .

Wir wollen die Frage nicht entscheiden. Vielleicht liegt ein tiefer Sinn darin, daß die Geschichte des „Freischütz" in Apels Gespensterbuch tragisch endet. Max unterliegt den dunkeln Mächten, die von seiner Seele Besitz ergriffen hatten, wenn auch ohne seine Schuld. Um der Oper willen haben Weber und Kind den Schluß so gestaltet, wie wir ihn kennen. Die Oper verlangte die Kontraste und den versöhnenden Ausgang, nicht die tragische Wahrheit. Es ist vielleicht im besonderen Sinne ihre romantische Ironie, uns das Leben nur vorzutäuschen, indem sie es mit magischer Kunst verschönert und uns im Schein der Wahrheit wiegt. Es war Webers Glück und Verhängnis, an diese Wahrheit zu glauben, „eingeweiht" zu sein und nicht die „Wahrheit" des Alltags zu sehen, so sehr sie ihn bedrängte. Er hatte die Erkenntnis der geheimnisreichen romantischen Wahrheit der Musik, lebte und wirkte in ihr. Und von ihr gilt auch für uns noch, was Hoffmann den Studenten Anselmus im Märchen vom goldenen Topf zu seiner Serpentine sagen läßt: „Der Glaube an dich, die Liebe hat mir das Innerste der Natur erschlossen. Du brachtest mir die Lilie, die aus dem Golde, aus der Urkraft der Erde, noch ehe Phosphorus den Gedanken entzündete, entsproß. Sie ist die Erkenntnis des heiligen Einklangs aller Wesen, und in dieser Erkenntnis lebe ich in höchster Seligkeit immerdar. Ja, ich Hochbeglückter habe das Höchste erkannt — ich muß dich ewig lieben . . . nimmer verbleichen die goldenen Strahlen der Lilie; denn wie Glaube und Liebe ist ewig die Erkenntnis."

So siegt die Musik doch über Schein und Wahrheit.

ANMERKUNGEN.

1) Sämtliche Schriften von Carl Maria von Weber. Kritische Ausgabe von Georg Kaiser. Breitkopf & Härtel, Leipzig 1921.

2) Deutsche Verlagsanstalt, Stuttgart-Berlin. Zweite, ergänzte Auflage, 1922, S. 182—194.

3) Dissertation. Leipzig 1910.

4) Carl Maria von Weber. Ein Lebensbild von Max Maria von Weber. Ernst Keil, Leipzig 1864. (Im folgenden abgekürzt: M. M. v. W.)

5) Im Druck sind erschienen: Reisebriefe an seine Gattin Carolina, Briefe an Heinrich Lichtenstein, an den Grafen Karl von Brühl.

6) Deutsche Verlagsanstalt, Stuttgart-Berlin 1922.

7) Der „Harmonische Verein", die geheime Verbindung gleichdenkender Freunde Webers in Mannheim und Darmstadt, hatte Grund und Ziel in uns erhaltenen Satzungen niedergelegt. (Vgl. Kaiser, Sämtliche Schriften Webers [im folgenden abgekürzt Schr.], S. 11 ff. Die Einleitung dazu lautet: „Die so häufig einseitigen parteiischen Beurteilungen von Kunstwerken, von Verlegern gedungene Lobpreiser ihres Verlages und die Schwierigkeit, dem wahrhaft Guten, auch ohne großen Namen, in der Welt Platz und Würdigung zu verschaffen, bewogen Carl Maria von Weber, Joh. G. Meyerbeer, Gottfried Weber und Alexander von Dusch, einen Verein zu knüpfen, der zum Besten der Kunst, sich gegenseitig tätig unterstützend, handeln und wirken könne. Gleich großer Eifer für die Kunst, gleiche Ansichten derselben, die Notwendigkeit, besonders den ästhetischen Teil derselben mehr zu pflegen, waren die Hauptgründe des Verseins.")

8) Webers Absicht war, in der Schweiz einerseits Verbindung mit H. G. Nägeli, dem Komponisten und Musikschriftsteller, dem Begründer der Helvetischen Musikgesellschaft, anzuknüpfen, der in seiner Eigenschaft als Verleger der richtige, längst gesuchte Mann schien, die geplante Zeitschrift des Harmonischen Vereins herauszugeben. Anderseits suchte Weber Heinr. Zschokke in Aarau und seine „Miszellen" für die Zwecke des Harmonischen Vereins zu gewinnen.

9) Wir nennen Asmus Jakob Carstens (1754—1798), interessant als „denkender Künstler", steht an der Spitze der klassizistischen Schule. (Vgl. Karl Simon, A. J. Carstens und die Romantik. „Die Kunst" XXIII, 210.) J. A. Koch, Der Vater der deutschen Landschaftsmalerei, dürfte der Schweiz die Anregung seines eigentümlichen Talents verdanken. (Vgl. Georg Stefansky, Das Wesen der deutschen Romantik, S. 294.)

10) Vgl. etwa gerade Kochs Tagebuch, die Schilderung des Rheinfalls z. B. Bei Stefansky, S. 294.

11) Tagebuch von Weber. In J. Kapps Weber-Biographie, S. 81.

12) Tagebuch; M. M. v. W. I, 292.

13) Bern, 15. Sept. 1811.

14) Jähns Sammlung II B i Briefe.

15) M. M. v. W. I, 297.

16) 24. Sept. 1811.

17) Schr. 410.

18) Vgl. das Gedicht „Verspottung des eigenen Versemachens". Schr. 535.
19) Schr. 452.
20) Schr. 504.
21) Wie sehr Weber als Mensch sich von der Musikerpersönlichkeit eines Mozart unterscheidet, mit dem er doch das musikdramatische Wirken gemeinsam hat, zeigt schon der Versuch, uns Mozart als Verfasser eines „Bildungsromanes" vorzustellen. Er ist undenkbar. Weber, der die Schranken des Berufsmusikanten sprengt und sich bewußt auf den Standpunkt des Bildungsmenschen stellt, ist eine ganz neue Art des Musikers.
22) Fr. Gundolf, Goethe, S. 336ff.
23) M. M. v. W. I, 319.
24) Schr. 449.
25) Ricarda Huch, Romantik I, 19.
26) Vgl. auch Schr. 498 u.
27) M. M. v. W. I, 362.
28) Franz Danzi, 1763—1826.
29) 21. Aug. 1817. Vgl. ähnliche Stellen bei Jähns, Weber, S. 310.
30) Kapp, Weber, S. 65.
31) Auguste Weber, geb. v. Dusch, die Frau Gottfried Webers, besann sich sehr wohl darauf, daß sie damals schon von dem von solchen Wanderungen Heimkehrenden in Mannheim die Grundgedanken zu dem Walzer in der „Aufforderung zum Tanz" und zur Ballettmusik im 2. Akt des „Oberon" teils gesungen, teils gespielt gehört habe, berichtet M. M. v. W. I, 200.
32) E. T. A. Hoffmann, Phantasiestücke nach Callots Manier.
33) 1816.
34) Huch II, 194.
35) Huch II, 208.
36) Vgl. z. B. auch Webers Stellung zum Dresdner Liederkreis. Andeutungen gibt H. A. Krüger in seiner „Pseudoromantik", S. 32, 67, 69, 95.
37) Phantasiestücke.
38) Schr. 446ff.
39) M. M. v. W. I, 77. Voglers und Franz Antons Geister waren Zwillingsbrüder von merkwürdiger, nur durch die äußere Entwicklung abgeschwächter Ähnlichkeit, die sogar ihren Gesichtszügen einen verwandtschaftlichen Stempel aufgeprägt hatte.
40) M. M. v. W. I, 418.
41) Schr. 128, aus dem 5. Kapitel des Künstlerlebens.
42) Philipp Spitta, C. M. v. W., S. 60; daselbst auch Interessantes über die romantische Oper.
43) M. M. v. W. II, 457.
44) Der Zusammenfall der Bedeutung des Wortes „exotisch" mit „wunderbar" für diese Zeit und gerade für Hoffmann gibt am besten eine Stelle bei Ricarda Huch wieder (II, 202): „Der Sinn für das Wunderbare war so stark ausgeprägt in Hoffmann und so in seinem Wesen begründet, daß er sich seiner Umgebung mitteilte, und er selber den andern als höchst wunderbar und wunderlich erschien, und der geringste Vorfall, in dem er eine Rolle spielte, einen, wie Hoffmann gesagt haben würde, ‚exotischen Charakter' erhielt. Hoffmann sagt selbst: In der exotischen Stimmung erwache die Sehergabe, die in jeder Erscheinung dasjenige Exzentrische schaut, wozu wir im gewöhnlichen Leben keine Gleichung finden und das wir wunderbar nennen." Wir führen diese Stelle auch aus dem Grunde an, weil es uns nötig scheint, sich dieselbe vor Augen zu halten, um annähernd zu verstehen, mit welcher wunderbaren Macht die Gemüter zu bewegen damals „exotische Volksmelodien" begabt schienen, deren Anwendung in der Musik beliebt wurde. Wir werden geeigneten Orts auf die Macht der Musik überhaupt in jener Zeit zurückkommen; an dieser Stelle sei nur daran erinnert, daß wir einen Nachklang dieser schon entschwundenen Epoche

der Seelen noch zu spüren glauben in dem affektiven Tone ehrfürchtiger Bewunderung, in dem noch heute die Verwendung einer „echten Nationalmelodie" in einer Komposition aufgezeigt zu werden pflegt.

45) Schr. 453.

46) Schr. 449.

47) Weber hatte den Plan, dieses Gedicht zu komponieren. Brief an Verleger Simrock, München, 11. Juni 1811: „Unter anderem bearbeite ich jetzt Schillers Ode an die Freude, groß, mit Orchester und Chören." Siehe G. Kaiser, Weber als Musikschriftsteller, S. 8, 2.

48) Schr. 497.

49) Schr. 455.

50) Schr. 456. Im Jahre 1811 lernte Weber Schelling in München kennen. Er empfand ehrfurchtsvolle Scheu vor ihm, als dem einzigen Philosophen, mit dessen Werken er sich beschäftigt hatte (M. M. v. W.). Er schildert in Briefen mehrfach das eigene Gefühl, das ihn beschlichen habe, als er zum erstenmal einem „wahrhaft großen Manne" gegenübergestanden. „Wir sind Freunde geworden." Und doch, was er auch nach einem Besuch bei Goethe sagt: „Es ist eine sonderbare Sache mit der Vertraulichkeit eines großen Geistes; man sollte diese Herren nur immer aus der Ferne ansehen." April 1813 an Gänsbacher: „Ich finde beinahe alles unter meiner Erwartung; die großen Lichter werden so klein, wenn man sie aus der Nähe sieht."

51) Schr. 456.

52) Schr. 476.

53) Schr. 477

54) Schr. 449. Eine auffallende Parallele zu dieser Stelle sei aus den Memoiren von Hector Berlioz mitgeteilt (vol. I, p. 17, Calman Lévy, 3e édit.): „Si je considère l'effrayante quantité de platitudes dont le piano facilite journellement l'émission, platitudes honteuses et que la plupart de leurs auteurs ne pourraient pas écrire si, privés de leur kaléidoscope musical, ils n'avaient pour cela que leur plume et leur papier, je ne puis m'empêcher de rendre graces au hasard qui m'a mis dans la nécessité de parvenir à composer silencieusement et librement, en me garantissant ainsi de la tyrannie des habitudes des doigts, si dangereuses pour la pensée, et de la séduction qu'exerce toujours plus ou moins sur le compositeur la sonorité des choses vulgaires.

55) Schr. 449.

56) Schr. 450.

57) Schr. 450.

58) Schr. 507.

59) E. T. A. Hoffmann, Phantasiestücke: „Don Juan".

60) Schr. 456.

61) Schr. 499.

62) Schr. 498.

63) Schr. 499.

64) Schr. 453.

65) Schr. 476.

66) Im Jahr 1812.

67) Schr. 460.

68) Schr. 452.

79) Schr. 338; vgl. auch Schr. 112.

70) Siehe Kapp, S. 95.

71) Vgl. Friedrich Gundolf, Shakespeare und der deutsche Geist, das Kapitel Publikum und Theater.

72) Schr. 149. Mozart schrieb für Prag den „Don Juan" 1787 und „La clemenza di Tito" 1791. Der „Figaro" hatte 1785 eine glänzende Aufnahme in Prag gefunden. Mozart äußerte selbst: „Die Prager sind es, die mich verstehen."

73) Schr. 471; vgl. Hoffmann, Der vollkommene Maschinist.

74) Schr. 154.

75) An Rochlitz.

76) Dem widerspricht auch nicht, daß Webers Ouverturen uns heute vielleicht tiefer mitreißen als die Opern selbst, denn sie entstammen, auch als reine Instrumentalkompositionen, doch der menschlichen Sphäre der Oper und ihrer Handlung.

77) Vgl. Schr. 339.

78) Schr. 260.

79) Schr. 259.

80) Wir meinen nicht, diesem Mißverständnis sei vorgebeugt, daß es erst seit Webers Zeiten „Kunst" gäbe; auch für die Masse des Publikums. Das Große hat immer gewirkt und ist als solches in irgendeiner Art von Einfluß gewesen. Aber daß es noch heute für viele (gerade die Gebildet-sein-Wollenden) als ein Mangel gilt, „unmusikalisch zu sein" und diese oder jene Oper nicht zu schätzen, von der man doch weiß, daß sie ein großes Werk ist, nach dem Maßstab der Kunst gemessen, dieser Zwang zur Unehrlichkeit des naiven Gefühls ist mit eine Folge von Webers Bestrebung geworden, die weniger ihm als der allgemeinen Entwicklung der Seelen zugeschrieben werden darf. So ist es selbstverständlich auch ein Irrtum, zu glauben, heute lägen die Verhältnisse noch immer gleich wie zu Webers Zeiten!

81) Schr. 461.

82) Schr. 5.

83) Einen solchen reinigenden, skeptischen Einfluß schreibt Weber in der Autobiographischen Skizze dem Dr. medicinae Joseph Munding zu, Arzt in Augsburg, mit Weber in langjähriger Freundschaft verbunden.

84) Schr. 5.

85) Schr. 230.

86) Im dritten Hauptteil gedenken wir noch näher auf diese Einführungen einzugehen. Weber hat auch eine interessante Bemerkung über den engen Zusammenhang der Geschichte des musikalischen Stils mit der allgemeinen Welt- und Kulturgeschichte hinterlassen, in der er drei Perioden: Lutherzeit, Bachzeit und seine Zeit charakterisiert. Vgl. Schr. 505.

87) Schr. 230; vgl. Schr. 326: „Ich glaubte, den Spielern und Beurteilern dieses Trios die geschichtlichen Notizen ihrer Entstehung nicht verhehlen zu dürfen, um dadurch einen richtigen Gesichtspunkt zur Beurteilung desselben aufzustellen und mancher schiefen Ansicht zuvorzukommen. Der Kunstrichter und das Publikum haben zwar nicht nötig, sich nach der Entstehung eines Werkes zu erkundigen, sondern dasselbe soll sich selbst rein aussprechen; wo es darauf ankommt, durch einen kleinen Fingerzeig etwas zur Rechtfertigung eines talentvollen Künstlers beizutragen, und wo es, wie hier, so interessant ist, dem letzten Auflodern desselben Schritt für Schritt zu folgen, wird die Kritik Rücksicht nehmen und der Psychologe Stoff für sich finden."

88) Schr. 261.

89) Vgl. Gundolf, Goethe, S. 90.

90) Reichhardt, Frohe Lieder für deutsche Männer. 1781. Vorrede. Bei Friedländer, Das deutsche Lied im 18. Jahrhundert. I, 196.

91) Ebenda.

92) Schulz, Lieder im Volkston. 1784. Vorrede. Bei Friedländer I, 237.

93) Vgl. S. 22 dieser Arbeit.

94) Schr. 152: „So sehr ich seine humoristischen Volksschöpfungen ehre, so wenig war er doch bei uns auf seinem Platze."

95) Vgl. Schr. 27. Anläßlich eines „patriotischen Musikfestes" erwähnt Weber den „republikanischen Vereinssinn der Schweizer", der der Musikpflege Vorschub leiste. Der Eindruck des Musikfestes zu Schaffhausen, 1811, mag mitbestimmend gewesen sein für Webers Ansichten über den engen Zusammenhang von Kunst und Vaterland.

96) In der Vor-Pragerzeit bespricht Weber elf Opern, wovon sieben von deutschen Komponisten. Sechs Besprechungen sind ermunternd, weil der Stil deutsch sei, eine ungünstig, weil er nicht deutsch sei. Ausländische Werke waren Méhuls

„Joseph", Cherubinis „Wasserträger"; beide als klassisch bezeichnet. Bei den Modeopern „Makdonald" von Dalayrac und „Cendrillon" von Isouard weist Weber in der ersten auf ein deutsches Prinzip hin, die zweite verurteilt er fast gänzlich. Weber scheint später eine Gesinnungserweiterung erfahren zu haben, welche ihm erlaubte, die fremdnationalen Operneigentümlichkeiten als natürlich und interessant zu empfinden (nicht etwa nur aus logischen Gründen sie zuzugestehen), etwa schon 1813 die französischen, 1824 die italienischen. Die zweite Erweiterung spricht sich nicht deutlich aus. Vergleiche das II. und V. Kapitel dieses Abschnittes. Das Bedürfnis, das Deutschtum so sehr zu betonen, wich mit der Befreiung Deutschlands, zu der Weber in seinen Liedern die beste Kraft beigetragen hatte.

97) Schr. 287, „Johann von Paris", von Boieldieu.

98) Schr. 300, „Die vornehmen Wirte", von Catel.

99) Schr. 267.

100) Schr. 280.

101) Schr. 266.

102) Schr. 280.

103) Schr. 281.

104) Schr. 203: „Shakespeares und Calderons Werke leiden unter demselben Drucke" (der Bearbeitung), fügt Weber bei.

105) Leopold Schmidt, Zur Geschichte der Märchenoper. Dissertation. Händel, Rostock-Halle 1895. S. 45f.

106) John Meier hat in seinem Buche: Kunstlied und Volkslied in Deutschland (Halle 1906), diesen Begriff aufgestellt. Vgl. daselbst S. 14. Wir erblicken in den lokalen und volksmäßigen Bearbeitungen von Theaterstücken dasselbe modelnde Prinzip, das der formenden, lebendigen Wirkung.

107) A. E. M. Grétry, Mémoires ou Essais sur la Musique, t. I, p. 37. (Paris, de l'imprimerie de la République. Pluviose, an V.)

108) Eduard Genast, Aus Weimars klassischer und nachklassischer Zeit (Lutz, Stuttgart 1904), S. 208.

109) Wir denken zum Beispiel an die von Wagner angestrebte Fesselung des „Parsifal" an Bayreuth!

110) Schr. 108; vgl. auch Schr. 107 u.

111) Schr. 223.

112) Schr. 72.

113) Schr. 76.

114) Schr. 75.

115) Schr. 80.

116) Schr. 84.

117) Schr. 292. Unter lyrisch versteht Weber wohl den Liederton; für romantisch hat er keine genaue Definition gegeben; wie aber auch aus anderen Stellen hervorgeht (Schr. 297), gilt unter Voraussetzung des Volkstümlichen etwa die folgende Charakterisierung der musikalischen Persönlichkeit Grétrys dafür: „Die reine Natursprache eines sich eigene Bahn brechenden Genius, der, durch die Glut seiner Phantasie, zuweilen in dem Labyrinthe des Regelrechten sich verwirrend, nur wieder auf ganz eigentümliche Weise, die seinen Irrtümern meist einen hohen, seltsamen Reiz verleiht, die Schranken überspringt." (Schr. 291.) Weber faßt also romantisch als den natürlichen Ausdruck eines eigenartigen Genius in (von ihm historisch erlebtem) Gegensatz zur Regelkrämerei des Rationalismus.

118) „Les Indes Galantes"; Rameaus Werke, Bd. 7, speziell Entrée des quatre nations, S. 14. — Fuzelier, der Verfasser dieses Balletts, schrieb in seinem „Avertissement (S. XLI): „Mais quoique les Amants suivent tous la même loi, leurs caractères Nationaux ne sont pas uniformes; cela suffit pour répandre dans un poème Lyrique cette variété si nécessaire, à présent que la source des Agréments simples et naturels semble épuisé sur le Parnasse.

119) Grétry, Memoires: I, 361.

120) Schr. 292.
121) Schr. 292.
122) Mémoires I, 239.
123) Schr. 292.
124) Vgl. z. B. Schr. 101, 107, 114, 116, 270, 288, 305.
125) Schr. 176.
126) Max Degen, Die Lieder von C. M. v. Weber (Dissertation. Basel 1923), S. 83.
127) Schr. 372 ff.
128) Schr. 176.
129) Schr. 121.
130) Schr. 310, März 1820.
131) Kretschmar, Über Volkstümlichkeit in der Musik.
132) Grétry, Memoires I, 342.
133) 1816 nach der Aufführung des „Fidelio": „Sie verstehen's nicht, man möchte des Teufels werden; Kasperle . . ." An Gänsbacher: „Poissls „Athalia" gegeben, eine schönes Werk, aber für die Prager fehlt der Hanswurst."
134) Schr. 288.
135) Vgl. an Caroline Weber, 11. Juli 1814: „Wenig Leute und wahrscheinlich gar keine Menschen . . ."
136) Schr. 470.
137) Wir führen aus der lebendigen Schilderung jener Zeit in Karl Joëls „Antibarbarus" (Diederichs, Jena 1914) eine kleine Stelle an: „Man singt, als der Krieg losbricht, und man singt, als der Friede verkündet wird. So erzählt Kügelgen von Anhalt und Thüringen: ‚Fröhlicher Waffenlärm erfüllte bald das ganze Land, alle Werkstätten erklangen von kriegerischen Liedern.' Das Volk singt und der Hof singt; selbst eine halbfranzösische Hofdame muß weinend in ein langes, franzosenfeindliches Lied einstimmen. Im schlimmsten Jammer der Franzosenzeit erschallen durch die Berliner Straßen kriegspatriotische Bänkelsängerlieder der Leierkastenmänner. Ganze Sammlungen von Gedichten, oft Dutzende von langen Strophen, ertönen zum Beispiel bei der Rückkehr des Königspaares, beim Tod der Königin Louise, beim Abzug der Franzosen, beim Einzug Yorcks und noch mehr bei den Freiheitssiegen. Bände füllen die Spottlieder auf Napoleon. Dazu gibt's Gesänge für Bürgergardisten, und noch für den Feldzug von 1815 wird ein Soldatenliederbuch in 50000 Exemplaren gedruckt." (S. 45.)
138) Wie die Geschichte Tannhäusers, die ein Kampf war zwischen Gottesliebe, dem Glauben, der Sinnen- und der reinen irdischen Liebe. Der Stoff schien Weber eine Zeitlang der bestmögliche Opernstoff zu sein, und Brentano, der Weber darauf aufmerksam gemacht hatte, arbeitete an einer Fassung für Webers Zwecke. Vgl. M. M. v. W. I, 457.
139) Anmerkung von Weber: „Mozart, geb. 1756, schrieb 1767 das lateinische Drama: 1. ‚Apollo und Hyazinth'; 2. 1768 ‚Bastien et Bastienne'; 3. ‚La Finta semplice'; 4. und 5. zwei unvollendete Opern 1770; 6. ‚Mitridate' zu Mailand, 1771; 7. ‚Ascanio' in Alba, 1772; 8. ‚Il Sogno di Scipione' und 9. ‚Lucio Silla', 1774; 10. ‚La Finta Giardiniera', München, 1775; 11. ‚Il Re pastore'; 12. Entreacts und Chöre zum Trauerspiel ‚Thamos', und für München 13. ‚Idomeneo'." (Siehe Gerbers Tonkünstler-Lexikon, V) Schr. 302.
140) Schr. 303.
141) „Opern wie ‚Figaro' und ‚Don Juan'", fährt Weber fort, „war die Welt berechtigt, mehrere von ihm zu erwarten; eine ‚Entführung' konnte er . . . als eine in vollster, üppiger Jugendkraft lodernde, jungfräulich zart empfindende Schöpfung . . . nicht wieder schreiben." (Schr. 303.)
142) Schr. 284.
143) Schr. 269 f. Vgl. 252 und 254.
144) Schr. 50.

145) Schr. 277, 44.
146) Schr. 298.
147) Schr. 309.
148) Schr. 298.
149) Schr. 298.
150) Schr. 471.
151) Vgl. Kapitel Volkston und Realismus.
152) 27. Januar 1820.
153) 13. Februar 1824.
154) Schr. 473 ff.
155) Schr. 475.
156) Schr. 476.
157) Schr. 472.
158) Schr. 472.
159) M. M. v. W. II, 490.
160) Schr. 307.
161) Vgl. hierzu das 5. Kapitel des Romans, Schr. 466 ff.
162) Vgl. S. 22 dieser Arbeit.
163) Schr. 277.
164) In einer Probe zur „Zauberflöte" rief er zum Beispiel dem Sänger des Tamino, Bergmann, zu: „Bergmann! Denken Sie denn, der Meeresgrund ist ein Kegelschub? Ducken Sie sich und strecken Sie sich, daß man sieht, wie Sie klettern und sinken." (Vgl. auch Schr. 104 und 219. Ferner M. M. v. W. II, 60.)
165) Schr. 114 (1811).
166) Schr. 270 (1816).
167) Schr. 275 (1816).
168) Schr. 103 (1811).
169) Man hatte Spontinis Werke klassisch genannt. Weber führte das Wort seines Freundes Foerster an (Karl Foerster [1784—1841], Lehrer am Kadettenkorps zu Dresden, Dichter, Literaturhistoriker und Übersetzer) zur Kennzeichnung dessen, was er unter klassisch verstand — und welchen Anforderungen seiner Ansicht nach Spontinis Arbeiten nicht entsprachen:

„Hier erfreut der Geist und dort der Reiz der Gestaltung,
Aber im Klassischen schmilzt Wesen zusammen und Form."

(Schr. 566, 378.)
170) Schr. 146.
171) Schr. 470.
172) Vgl. Schr. 297.
173) Vgl. Schr. 450.
174) Schr. 450. Das innere Ohr Webers ist mit dem „inneren Sinn" Hoffmanns zu vergleichen. Über diesen bei Huch II, 202 Näheres.
175) Schr. 508.
176) Schr. 450.
177) Ebenda.
178) Schr. 453.
179) Vgl. Schr. 50.
180) Schr. 50. Vgl. dazu die Stelle in Hoffmanns „Hund Berganza": „Deine Phantasie zerbricht in Mutwillen oft magische Kreise und wirft dich unvorbereitet und ohne Waffe und Wehr in ein Reich, dessen feindliche Geister dich einmal vernichten könnten."
181) Joh. Jak. Engel, Über musikal. Malerey. Unter kleineren Schriften (S. 85) vgl. auch Lazarus Ben. David, Versuch einer Geschmackslehre (Berlin 1799), S. 429. Wie Ad. Sandberger in den „Münchener Neuesten Nachrichten" vom 30. Oktober 1920, Nr. 454, Sonderbeilage, dartut, scheint es sicher zu sein, daß Beethoven durch Engel beeinflußt war, als er in die erste Violinstimme der Pastoralsinfonie die Worte

eintragen ließ: „Mehr Ausdruck der Empfindung als Mahlerei.“ Er wollte damit sagen, die instrumentale Malerei sei überhaupt nicht mehr Malerei, sondern Ausdruck.

182) Vgl. Schr. 199 ff.

183) Schr. 131.

184) Wir sind wesentlich auf die „innere Form“ der Oper eingegangen. Die praktisch-kompositorischen Überlegungen, die Weber bei der Komposition seiner Opern, besonders des „Freischütz“, geleitet haben, finden sich zusammengefaßt in einer „Gespräche mit Weber“ betitelten Veröffentlichung der „Fliegenden Blätter für Musik“ von Joh. Chr. Lobe (1797—1881). Unter dem Titel „Selbstbekenntnisse eines Schaffenden“ hat sie Julius Kapp in den „Blättern der Staatsoper“, Berlin (1. Jahrg., Heft 8), von neuem der Öffentlichkeit zugänglich gemacht.

185) M. M. v. W. II, 113.

186) M. M. v. W. II, 112 ff.

187) Von der Zeit an lehnte Weber auch jegliche Mitarbeit an Zeitschriften ab!

188) Schr. 295, 265.

189) Schr. 408.

190) M. M. v. W. II, 452.

191) Vgl. S. 8 dieser Arbeit.

192) M. M. v. W. II, 453.

193) An den Breslauer akademischen Musikverein, der eine konzertmäßige Aufführung der „Euryanthe“ plante. (M. M. v. W. II, 585.)

194) Schr. 404.

195) Diesen Tatsachen entsprach aber merkwürdigerweise auch eine Verschiebung im Geiste des Publikums, vor allem in dem des in geistigen Dingen tonangebenden Berliner Publikums, welches mehr und mehr „das naive Hingeben der Seele, das Denken mit dem Herzen und das Fühlen mit dem Kopfe, zu belächeln“ anfing, sagt M. M. v. W. II, 626.

196) M. M. v. W. II, 461.

197) Nr. 134 von Bäuerles Theaterzeitung, 1823, Wien.

198) Vgl. auch Jähns, Weber, S. 260.

199) Der Ausspruch Schuberts scheint also das oben Geäußerte über gewisse innere Verwandtschaft Webers mit der Musik Italiens zu bestätigen.

200) M. M. v. W. II, 588, 589.

VITA.

Als Sohn des Bankiers Ernst Reiter und seiner Ehefrau Espérance, geb. Müller, wurde ich, Ernst Reiter, am 29. August 1897 zu Basel geboren, besuchte Primarschule und Gymnasium meiner Vaterstadt und bestand im Frühjahr 1916 die Matur. Sodann ging ich zur praktischen Ausbildung in der Musik (Komposition) nach Genf, von wo ich im Herbst 1918 nach Basel zurückkehrte, um am Konservatorium als Schüler der Kompositionsklasse von Dr. Hermann Suter meine Studien fortzusetzen. 1920 vertauschte ich die Komposition mit dem Gesang, dessen Vervollkommnung mich seit dieser Zeit beschäftigt und meinen Beruf bildet.

Schon in der Genfer Zeit hatte ich von dem Recht, Vorlesungen zu hören, Gebrauch gemacht und betrieb seitdem mit wachsender Anteilnahme Studien auf musikgeschichtlichem und philosophischem Gebiet und hörte kunstgeschichtliche Vorlesungen. Im Herbst 1922 entschloß ich mich, noch für ein Jahr nach Berlin zu gehen und die mannigfachen Anregungen der Stadt in wissenschaftlicher, künstlerischer und menschlicher Beziehung auf mich wirken zu lassen. Die Zeit seit der Rückkehr diente zur Ausarbeitung der Dissertation: C. M. v. Webers künstlerische Persönlichkeit aus seinen Schriften, zu welcher ich schon früher die Anregung von Herrn Professor Karl Nef empfangen hatte, wofür ihm an dieser Stelle mein Dank ausgesprochen sei.

Vorlesungen hörte ich in Genf bei den Herren Professoren und Dozenten Bernard Bouvier, Ch. Werner, A. Bally, Ed. Claparède, G. Nicole; in Basel Übungen und Vorlesungen bei den Herren Professoren Nef, Joël, Rintelen, Wolff, Braun, Von der Mühll und in Berlin bei den Herren Johannes Wolf, Dessoir, Troeltsch, Sachs. Ihnen allen, besonders aber Herrn Professor Nef und Herrn Professor Karl Joel sowie Herrn Professor Kurt Sachs (in Berlin), danke ich mancherlei Anregung und Förderung.